Henri Bergson

La risa

Ensayo sobre la significación de lo cómico



En el ensayo, *La risa*, Henri Bergson analiza las diversas cosas que provocan la risa con el fin de determinar los elementos humorísticos que nos hacen reír.

Bergson describe la risa como un ser vivo que tiene un objetivo en gran parte social. De inmediato se identifican tres observaciones que abarcan su teoría general de la comedia.

En primer lugar, la comedia «no existe fuera de los límites de lo estrictamente humano». Esto significa que nada puede ser divertido a menos que de alguna manera está relacionado con los seres humanos. Él explica que uno no se ríe únicamente de un paisaje o un animal, pero sí si se correlaciona con la humanidad o se les da características humanas.

En segundo lugar, la risa requiere una ausencia de sentimientos. Para reír, es necesario olvidar momentáneamente el afecto, la compasión, la tristeza, etc y distanciarnos emocionalmente de la situación cómica. En concreto, Bergson utiliza el término «anestesia momentánea del corazón» para describir a este punto, lo que significa que el corazón de uno debe adormecerse por el tiempo que se ríe porque las emociones impiden que la persona se ría de lo cómico.

En tercer lugar, la risa tiene una función social. En lugar de dar una explicación fisiológica para la risa, Bergson explica la risa como una especie de gesto social que apunta a mejorar. Así, por reírse de alguien o algo, la víctima instintivamente querrá corregir sus andanzas, que en última instancia mejora a la sociedad en general. Esto puede explicar por qué nos reímos de falta de elasticidad, o conductas no adaptativas. Por ejemplo, Bergson explica que nos reímos de alguien que involuntariamente tropieza con una roca al caminar debido a que las cualidades humanas se han convertido de repente en movimientos mecánicos, lo que resulta en un error. Nos reímos de el distraído debido a su rigidez y falta de elasticidad. Esto demuestra cómo la risa intimida a través de la humillación y es por lo tanto un correctivo.

Los tres ensayos en torno a la comicidad que integran *La risa* constituyen seguramente su obra más popular, así como una muestra inmejorable de su pensamiento. En ella ofrece una definición del problema de lo cómico en la vida humana que se ha convertido en un clásico.



Henri Bergson

La risa

Ensayo sobre la significación de lo cómico

ePub r1.1

Titivillus 08.06.16

Título original: *Le Rire*
Henri Bergson, 1899
Traducción: Amalia Aydée Raggio
Retoque de portada: Titivillus

Editor digital: Titivillus
Corrección de erratas: pementosanders
ePub base r1.0



CAPÍTULO PRIMERO

DE LO CÓMICO EN GENERAL
LO CÓMICO DE LAS FORMAS Y LO CÓMICO DE LOS MOVIMIENTOS
FUERZA EXPANSIVA DE LO CÓMICO

¿Qué significa la risa? ¿Qué hay en el fondo de lo risible? ¿Qué puede haber de común entre la mueca de un payaso, el retruécano de un vodevil y la primorosa escena de una comedia? ¿Cómo destilaríamos esa esencia única que comunica a tan diversos productos su olor indiscreto unas veces y otras su delicado perfume?

Los más grandes pensadores, a partir de Aristóteles, han estudiado este sutil problema. Todos lo han visto sustraerse a su esfuerzo. Se desliza y escapa a la investigación filosófica, o se yergue y la desafía altaneramente.

Nuestra temeridad al abordarlo también tiene la excusa de que no aspiramos a encerrar el concepto de lo cómico en los límites de una definición. Ante todo, como encontramos en él algo que vive, lo estudiaremos con la atención que merece la vida, por ligera que sea. Seguiremos su desarrollo, veremos cómo se abren sus flores, y así, forma tras forma, por insensibles gradaciones, se sucederán ante nuestros ojos las metamorfosis más extrañas. Nada de lo que veamos dejaremos de anotar. Es posible que con este contacto logremos algo más flexible que una definición teórica: un conocimiento práctico e íntimo como el que engendra un largo trato. Y acaso también resultará al final que habremos hecho sin saberlo, un conocimiento útil. La fantasía cómica, razonable a su modo, hasta en los mayores extravíos, metódica en su misma locura, quimérica, no lo niego, pero evocando en sus ensueños visiones que al punto acepta y comprende la sociedad entera, ¿cómo no habría de ilustrarnos sobre los procedimientos de la imaginación humana, y más particularmente sobre la imaginación social, colectiva y popular? Nacida de la vida y emparentada con el arte, ¿cómo no habría de decirnos también algo sobre el arte y sobre la vida?

Empezaremos por exponer tres observaciones que consideramos fundamentales y que se refieren, más que a lo cómico mismo, al lugar en que hay que estudiarlo.

I

He aquí el primer punto sobre el cual he de llamar la atención. Fuera de lo que es propiamente *humano*, no hay nada cómico. Un paisaje podrá ser bello, sublime, insignificante o feo, pero nunca ridículo. Si reímos a la vista de un animal, será por haber sorprendido en él una actitud o una expresión humana. Nos reímos de un sombrero, no porque el fieltro o la paja de que se compone motiven por sí mismos nuestra risa, sino por la forma que los hombres le dieron, por el capricho humano en que se moldeó. No me explico que un hecho tan importante, dentro de su sencillez, no haya lijado más la atención de los filósofos. Muchos han definido al hombre como «un animal que ríe».

Habrían podido definirle también como un animal que hace reír, porque si algún otro animal o cualquier cosa inanimada produce la risa, es siempre por su semejanza con el hombre, por la marca impresa por el hombre o por el uso hecho por el hombre.

He de indicar ahora, como síntoma no menos notable, la *insensibilidad* que de ordinario acompaña a la risa. Dijérase que lo cómico sólo puede producirse cuando recae en una superficie espiritual y tranquila. Su medio natural es la diferencia. No hay mayor enemigo de la risa que la emoción. No quiero decir que no podamos reírnos de una persona que, por ejemplo, nos inspire

piedad y hasta afecto; pero en este caso será preciso que por unos instantes olvidemos ese afecto y acallemos esa piedad. En una sociedad de inteligencias puras quizá no se llorase, pero probablemente se reiría, al paso que entre almas siempre sensibles, concertadas al unísono, en las que todo acontecimiento produjese una resonancia sentimental, no se conocería ni comprendería la risa. Probad por un momento a interesaros por cuanto se dice y cuanto se hace; obrad mentalmente con los que practican la acción; sentid con los que sienten; dad, en fin, a vuestra simpatía su más amplia expansión, y como al conjuro de una varita mágica, veréis que las cosas más frívolas se convierten en graves y que todo se reviste de matices severos. Desimpresionaos ahora, asistid a la vida como espectador indiferente, y tendréis muchos dramas trocados en comedia. Basta que cerremos nuestros oídos a los acordes de la música en un salón de baile, para que al punto nos parezcan ridículos los danzarines. ¿Cuántos hechos humanos resistirían a esta prueba? ¿Cuántas cosas no veríamos pasar de lo grave a lo cómico, si las aislásemos de la música del sentimiento que las acompaña? Lo cómico, para producir todo su efecto, exige como una anestesia momentánea del corazón. Se dirige a la inteligencia pura.

Pero esta inteligencia ha de estar en contacto con las inteligencias. Y he aquí el tercer hecho sobre el cual deseaba llamar la atención. No saborearíamos lo cómico si nos sintiésemos aislados. Diríase que la risa necesita de un eco. Escuchadlo bien: no es un sonido articulado, neto, definitivo; es algo que querría prolongarse y repercutir progresivamente; algo que rompe en un estallido y va retumbando como el trueno en la montaña. Y, sin embargo, esta repercusión no puede llegar a lo infinito. Camina dentro de un círculo, todo lo amplio que se quiera, pero no por ello menos cerrado. Nuestra risa es siempre la risa de un grupo, Quizás os haya ocurrido en el coche de un tren o en una mesa de fonda oír a los viajeros referir historias que debían de tener para ellos un gran sabor cómico, puesto que reían con toda su alma. Si hubieseis estado en su compañía, seguramente también habríais reído. Pero como no lo estabais no sentíais la menor gana de reír. Un hombre; quien le preguntaron porque no lloraba al oír un sermón que a todo el auditorio movía a llanto, respondió: «No soy de esta parroquia». Lo que este hombre pensaba de las lágrimas, podría explicarse más exactamente de la risa. Por muy espontánea que se la crea, siempre oculta un prejuicio de asociación y hasta de complicidad con otros rientes efectivos o imaginarios. ¿No se ha dicho muchas veces que en un teatro es más frecuente la risa del espectador cuando más llena está la sala? ¿No se ha hecho notar reiteradamente que muchos efectos cómicos son intraducibles a otro idioma cuando se refieren a costumbres y a ideas de una sociedad particular? Por no advertir la importancia de este doble hecho, sólo se ha visto en lo cómico una simple curiosidad para divertir al espíritu, y en la risa misma un fenómeno extraño completamente aparte, sin relación alguna con el resto de la actividad humana. De ahí esas definiciones que tienden a hacer de lo cómico una relación abstracta, clasificada entre las ideas de «contraste intelectual», «sensibilidad de lo absurdo», etcétera, definiciones que, aun cuando realmente conviniesen a todas las formas de lo cómico, no explicarían en lo más mínimo por qué lo cómico nos hace reír. ¿A qué se debe que esa relación tan particularmente lógica nos contraiga no bien advertida, nos dilate y nos sacuda mientras todas las otras nos dejan indiferentes? No afrontaremos el problema por este lado. Para comprender la risa hay que reintegrarla a su medio natural, que es la sociedad, hay que determinar ante todo su función útil, que es una función social.

Esta será, digámoslo desde ahora, la idea que ha de presidir a todas nuestras investigaciones. La risa debe responder a ciertas exigencias de la vida común. La risa debe tener una significación social.

Marquemos ahora con toda claridad el punto en que vienen a coincidir nuestras tres observaciones preliminares. Lo cómico habrá de producirse, a lo que parece, cuando los hombres que componen un grupo concentren toda su atención en uno de sus compañeros, imponiendo silencio a la sentimentalidad y ejercitando únicamente la inteligencia. ¿Sobre qué punto particular deberán ahora dirigir su atención? ¿En qué hay que emplear su inteligencia? Responder a estas preguntas equivaldría a atacar más de cerca el problema. Pero antes son indispensables algunos ejemplos.

II

Un hombre que va corriendo por la calle, tropieza y cae; los transeúntes ríen. No se reirían de él, a mi juicio, si pudiesen suponer que le ha dado la humorada de sentarse en el suelo. Se ríen porque se ha sentado contra su voluntad. No es, pues, su brusco cambio de actitud lo que hace reír, sino lo que hay de involuntario en ese cambio, su torpeza. Acaso había una piedra en su camino. Hubiera sido preciso cambiar el paso o esquivar el tropiezo. Pero por falta de agilidad, por distracción o por obstinación del cuerpo, *por un efecto de rigidez o de velocidad adquirida*, han seguido los músculos ejecutando el mismo movimiento cuando las circunstancias exigían otro distinto. He ahí por qué ha caído el hombre y por qué se ríen los transeúntes.

Fijémonos ahora en una persona que ejecuta sus quehaceres con regularidad matemática. Un chusco ha mixtificado los objetos que la rodean. Moja la pluma en el tintero y la saca llena de barro; cree sentarse en una silla sólida y cae rodando al suelo; procede, en suma, al revés, funciona en el vacío, siempre por un efecto de velocidad adquirida. La costumbre le había comunicado un impulso y hubiera sido preciso detener el movimiento o desviarlo en otra dirección. Pero no se ha hecho así, y aquél ha continuado en línea recta. La víctima de una broma de *taller* se halla, pues, en una situación análoga a la del que va corriendo y cae. Y es cómica por la misma razón que lo es también la otra. Lo que hay en ambos casos de ridículo, es cierta *rigidez mecánica* que se observa allí donde hubiéramos querido ver la agilidad despierta y la flexibilidad viva de un ser humano. Sólo hay una diferencia entre ambos casos, y es que el primero se ha producido por sí mismo, mientras que el segundo ha sido objeto de una preparación artificial. En el primer caso, el transeúnte no pasaba de ser un mero observador, mientras que el chusco del segundo realizaba un verdadero experimento.

Pero tanto en un caso como en otro, ha sido una circunstancia exterior la que ha determinado el efecto. Lo cómico es, pues, accidental, y queda, por decirlo así, en la superficie del individuo ¿Qué hará falta para que pase al interior? Será menester que la rigidez mecánica no necesite ya, para manifestarse, de un obstáculo colocado ante ella por el azar de las circunstancias o por la malicia de los hombres. Menester será que saque de su propio fondo, mediante una operación natural, la ocasión constantemente renovada de manifestarse al exterior. Imaginémonos, pues, un espíritu que ande siempre pensando en lo que hizo con anterioridad y nunca en lo que está haciendo, semejante a una melodía que se retardase en su acompañamiento. Figurémonos una cierta elasticidad de los sentidos y

de la inteligencia, por virtud de la cual se continúe viviendo lo que ya pasó, oyendo lo que ya no suena, diciendo lo que ya perdió toda su oportunidad; que el individuo se adapte, en fin, a una situación pasada e imaginaria, cuando debería conformar su actitud a la realidad presente. Lo cómico tendrá entonces su asiento en la persona misma, y ésta es la que se lo facilitará todo, materia y forma, causa y ocasión.

¿Qué de extraño tiene que el *distraído* (tal es el personaje que acabamos de describir) haya tentado generalmente el humor de los autores cómicos? Cuando La Bruyère encontró en su camino este carácter, comprendió al analizarlo que había hallado una fórmula para fabricar al por mayor efectos divertidos y regocijantes. Fórmula de la cual abusa haciendo de Menalco la más larga y minuciosa descripción que darse puede, volviendo sobre el tema e insistiendo hasta caer en una pesadez excesiva. La facilidad del asunto seducía al gran escritor. Y es que la distracción, en efecto, si no nos lleva a la fuente misma de lo cómico, nos pone en una cierta corriente de hechos y de ideas que vienen en línea recta de esa fuente; nos coloca sobre una de las grandes pendientes naturales de la risa.

Pero el efecto de la distracción es susceptible de recibir aún mayor fuerza. Hay una ley general, de la que acabamos de hacer una primera aplicación y que puede formularse diciendo: cuando de cierta causa se deriva cierto efecto cómico, éste nos parece tanto más cómico cuanto más natural juzgamos la causa que lo determina. La mera distracción, como un simple hecho, ya nos mueve a la risa. Pero más ridícula nos parecerá esa distracción si la hemos visto nacer y desarrollarse ante nosotros, si conocemos su origen y podemos reconstituir su historia. Supongamos, para poner un ejemplo concreto, que un individuo sea dado a la lectura de novelas de amor o de caballería y que atraído y fascinado por sus héroes, venga lentamente, de día en día, concentrando en ellos su pensamiento y su voluntad. Vedle cómo acaba por circular entre nosotros como un sonámbulo. Sus acciones son distracciones, sólo que estas distracciones son imputables a una causa conocida y real. No son ya pura y simplemente *ausencias*, sino que se explican por la *presencia* del individuo en un ambiente perfectamente definido, aunque imaginario. No hay duda que una caída es siempre una caída; pero una cosa es caerse en un pozo por torpe distracción, y otra cosa es caerse por ir mirando una estrella. Y una estrella es lo que contemplaba Don Quijote. ¡Qué profundidad de fuerza cómica la de lo novelesco, unido a un espíritu soñador! Y, sin embargo, al restablecer la idea de distracción que debe servir de intermediaria, vemos cómo este carácter cómico profundísimo se enlaza con lo cómico más superficial. Sí; estos espíritus soñadores, estos exaltados, estos locos tan extrañamente razonables, nos hacen reír hiriendo en nosotros las mismas cuerdas, poniendo un juego el mismo mecanismo interior que la víctima de una novatada o el transeúnte que resbala en la calle. También ellos son andarines que caen, ingenuos a los que se les burla, corredores que van tras un ideal y tropiezan contra las realidades, Cándidos soñadores a quienes acecha maligna la vida. Pero son ante todo unos grandes distraídos que llevan sobre los otros la superioridad de su distracción sistemática, organizada en torno de una idea central, y de que sus malandanzas se hallan enlazadas por la misma inexorable lógica que la realidad aplica a corregir los sueños, engendrando así a su alrededor, por efectos capaces de sumarse unos a otros, una risa que va agrandándose indefinidamente.

Avancemos ahora un paso más. Lo que la rigidez de la idea fija es al espíritu, ¿no lo serán ciertos

vicios al carácter? Repliegue nefando de la Naturaleza y contracción de la voluntad, el vicio suele asemejarse a una corcova del alma. Hay sin duda vicios en los que el alma se hunde profundamente, con toda su fuerza de potencialidad fecunda, llevándolos más intensos, vivificados, a un círculo de eternas transfiguraciones. Esos son los vicios trágicos. Pero el vicio que nos convierte en personajes cómicos es aquél que nos viene de fuera como un marco ya hecho al que hemos de ajustamos, aquél que nos impone su rigidez en lugar de amoldarse a nuestra flexibilidad. No somos nosotros quienes le complicamos, sino él, por el contrario, el que nos reduce. En esto precisamente me parece que consiste —como trataré de demostrarlo en la segunda parte de este estudio— la diferencia esencial entre la comedia y el drama. Un drama, aun cuando nos pinte pasiones o vicios que tienen su nombre propio, los incorpora con tal arte a las personas, que aquellos nombres se olvidan, se borran sus caracteres generales y ya no pensamos para nada en ellos, sino en la persona que los asume. He aquí por qué el título de un drama sólo puede serlo un nombre propio. Son muchas, por el contrario, las comedias que llevan por título su nombre genérico: *El avaro, El jugador*, etcétera. Si hubieseis de imaginaros una obra que pudiese llamarse, por ejemplo, *El celoso*, seguramente os acordaríais de *Sganarelle* o de *Jorge Dandin*, pero ni por un instante pensaríais en *Otelo: El celoso* no puede servir de título más que a una comedia. Es que el vicio cómico, por íntimamente que se una a las personas, siempre conserva su existencia independiente y simple y siempre es el personaje central, presente a la par que invisible, del que dependen todos los demás personajes de carne y hueso que se agitan en la escena. A veces se divierte en arrastrarles y en hacerles rodar con él a lo largo de una pendiente. Lo más general es, sin embargo, que les haga vibrar como un instrumento o les maneje como fantoches. Bien mirado, el arte del poeta cómico consiste en darnos a conocer completamente ese vicio, procurándonos hasta tal punto su intimidad que acabamos por apoderarnos de algunos de los hilos de los fantoches cuyo manejo tanto le divierte, y entonces nosotros los podremos manejar también a nuestro antojo, y de ahí una parte del placer que experimentamos. Así, pues, también es aquí una especie de automatismo muy cercano a la simple distracción. Para convencerse de ello, bastará observar que generalmente un personaje cómico lo es en la medida exacta en que se descompone a sí propio. Lo cómico es *inconsciente*. Como si usase al revés el anillo de Giges, se hace invisible para todo el mundo. Un personaje de tragedia no cambiará en nada su conducta porque llegue a tener noticia del juicio que nos merece. Podrá ocurrir que persevere en ella, aún con plena conciencia de lo que es, aún con el sentimiento clarísimo de horror que nos inspira. Pero un hombre ridículo, desde el instante en que advierte su ridiculez, trata de modificarse, al menos en lo externo. Si Harpagon viese que nos reíamos de su avaricia, no digo que se corrigiera, pero sí que procuraría encubrirla o al menos darle otro cariz. Digámoslo desde ahora: sólo en este sentido se puede afirmar que la risa castiga las costumbres, naciendo que nos esforcemos por parecer lo que debiéramos ser, lo que indudablemente llegaremos a ser algún día.

Por el momento, no quiero llevar más lejos este análisis. Del que va corriendo y se cae hasta el ingenuo burlado, de la mixtificación a la distracción, de la distracción a la exaltación, de la exaltación a las diversas deformaciones de la voluntad y del carácter, hemos ido siguiendo el avance mediante el cual lo cómico se adentra cada vez más profundamente en la persona, pero sin dejar de recordarnos en sus más sutiles manifestaciones algo de lo que ya advertíamos en sus formas

iniciales: un efecto de automatismo y de rigidez. Esto nos permite formarnos una primera idea, aunque tomada muy de lejos, vaga y confusa todavía, del aspecto ridículo de la persona humana y de la función ordinaria de la risa.

La vida y la sociedad exigen de cada uno de nosotros una atención constantemente despierta, que sepa distinguir los límites de la situación actual, y también cierta elasticidad del cuerpo y del espíritu que nos capacite para adaptarnos a esta situación. *Tensión y elasticidad*, he ahí dos fuerzas complementarias que hacen actuar la vida. ¿Llegan a faltarle en gran medida al cuerpo? Entonces surgen los accidentes de toda índole, los achaques, la enfermedad. ¿Es el espíritu el que carece de ellas? Entonces sobrevendrán todos los grados de la pobreza psicológica, todas las variedades de la locura. ¿Es el carácter el que está falto de ellas? Pues entonces se seguirán las profundas inadaptaciones a la vida social, fuentes de miseria, y a veces ocasiones de actos criminosos. Una vez descartadas estas inferioridades que afectan intensamente a la existencia (y tiende a eliminarse en lo que se llama la lucha por la vida), el individuo puede vivir y hacer vida en común con sus semejantes. Pero la sociedad exige más. No le basta vivir; aspira a vivir bien. Lo temible para ella es que cada uno de nosotros se limite a atender a lo que constituye lo esencial de la vida, y se abandone para todo lo demás al fácil automatismo de las costumbres adquiridas. Y debe temer asimismo que los miembros sociales, en vez de tender a un equilibrio de voluntades enlazadas en un engranaje cada vez más exacto, se contentan con respetar las condiciones fundamentales de este equilibrio. No le basta el acuerdo singular de las personas, sino que desearía un esfuerzo constante de adaptación recíproca. Toda *rigidez* del carácter, toda *rigidez* del espíritu y aún del cuerpo será, pues, sospechosa para la sociedad, porque puede ser indicio de una actividad que se adormece y de una actividad que se aísla, apartándose del centro común, en torno del cual gravita la sociedad entera. Y, sin embargo, la sociedad no puede reprimirla con una represión material, ya que no es objeto de una material agresión. Encuéntrase frente a algo que la inquieta, pero sólo a título de síntoma, apenas una amenaza, todo lo más un gesto. Y a este gesto responde con otro. La risa debe ser algo así como una especie de *gesto social*. El temor que inspira reprime las excentricidades, tiene en constante alerta y en contacto recíproco ciertas actividades de orden accesorio que correrían el riesgo de aislarse y adormirse, da flexibilidad a cuanto pudiera quedar de rigidez mecánica en la superficie del cuerpo social. La risa no nace, por lo tanto, de la estética pura, toda vez que persigue (de modo inconsciente y aún moral en muchos casos particulares) un fin útil de perfeccionamiento general. Sin embargo, lo cómico tiene algo de estético, pues aparece en el preciso instante en que la sociedad y la persona, libres ya del cuidado de su conversación, empiezan a tratarse a sí mismas como obras de arte. En una palabra, si trazamos un círculo en derredor de las acciones y acuerdos que atañen a la vida individual o social y que en sí mismas llevan el castigo encarnándolo en sus consecuencias naturales, veremos como fuera de este terreno de lucha y de emoción, en una zona neutral en que el hombre se da simplemente en espectáculo a sus semejantes, queda una cierta rigidez del cuerpo, del espíritu y del carácter, rigidez que la sociedad quisiera eliminar a fin de que sus miembros tuviesen la mayor elasticidad y la más alta sociabilidad posibles. Esta rigidez constituye lo cómico y la risa su castigo.

Guardémonos, no obstante, de tomar esta fórmula por una definición de lo cómico. Dicha fórmula

sólo conviene a casos elementales, teóricos, perfectos, en los cuales se presenta lo cómico puro, libre de toda mezcla. Tampoco la damos como explicación. Sólo haremos de ella el *leitmotiv* que ha de acompañar todas nuestras explicaciones. Será menester no perderla de vista, pero sin insistir demasiado en ella, a la manera como el buen esgrimidor debe pensar en los movimientos discontinuos de la lección, mientras su cuerpo se abandona a la continuidad del asalto. Esta continuidad de las formas cómicas es la que vamos a tratar de restablecer, anudando el hilo que va desde las astracanadas del *clown* a los juegos más refinados de la comedia, siguiéndole en sus giros, con frecuencia inesperados, deteniéndonos de cuando en cuando para mirar a nuestro alrededor, volviendo a remontarnos, si es posible, al punto de donde parte ese hilo y desde el cual acaso vislumbremos —ya que lo cómico oscila entre la vida y el arte— la relación general entre el arte y la vida.

III

Comencemos por lo más sencillo. ¿Qué es una fisonomía cómica? ¿De dónde se deriva la expresión ridícula del semblante? ¿En qué consiste la diferencia entre lo cómico y lo feo? Así planteada la cuestión, por fuerza han de ser arbitrarias cuantas soluciones se le han querido dar. Por sencilla que parezca es, sin embargo, demasiado sutil para que se le pueda acometer de frente. Habría que empezar por definir la fealdad y averiguar después qué recibió de lo cómico; pero la fealdad no es más fácil de analizar que la belleza. Apelaremos, pues, a un artificio que habrá de sernos útil en muchas ocasiones. Vamos a condensar el problema, agrandando el efecto para hacer más visible la causa. Agravemos la fealdad, llevémosla hasta la deformidad y veamos cómo se pasa de lo deforme a lo ridículo.

Es incontestable que ciertas deformidades tienen sobre las demás el triste privilegio de inspirar risa a algunas personas. Así es como pueden mover a risa, por ejemplo, ciertos jorobados. No entrare aquí en detalles inútiles. Sólo pediré al lector que después de pasar revista a las diversas deformidades las clasifique en dos grupos, poniendo en uno las que tiran al ridículo por naturaleza y en otro las que se apartan de él en absoluto. Creo que no ha de costarle gran trabajo hallar la siguiente ley: *Toda deformidad susceptible de imitación por parte de una persona bien conformada puede llegar a ser cómica*.

¿No resultaría de ahí que el jorobado hace el efecto de un hombre que no sabe tenerse bien? Diríase que su espalda contrajo un pliegue defectuoso, y que por obstinación material, por *rigidez*, persiste en la costumbre adquirida. Tratad de ver únicamente con los ojos. No reflexionéis, y sobre todo absteneos de razonar. Suprimid lo adquirido: marchad en busca de la impresión ingenua, inmediata y original. Seguramente obtendréis una visión de este género, creyendo tener ante vosotros un hombre que quiso anquilosarse en cierta actitud, imprimir una mueca a su cuerpo, si se permite esta expresión.

Volvamos ahora al punto que queremos esclarecer. Atenuando la deformidad ridícula, debe resultar la fealdad cómica. Así, pues, una expresión ridícula del rostro será aquélla que nos haga

pensar en algo de rígido y de *cuajado*, en la movilidad ordinaria de la fisonomía. Una mueca ya arraigada, un mohín fijo, he ahí lo que veremos. Podrá objetársenos que toda expresión habitual del semblante, por graciosa y bella que sea, nos produce la impresión de una arruga marcada para siempre. Pero hay que hacer aquí una distinción importante. Cuando hablamos de belleza y hasta de fealdad expresivas, cuando decimos que una cara tiene expresión, se trata siempre de una expresión acaso estable, pero que nosotros suponemos de movilidad. Esa expresión, con toda su fijeza, conserva cierta vaguedad en la que se dibujan confusamente todos los matices posibles del estado de alma por ella expresado, al modo como en ciertas mañanas vaporosas de la primavera se aspiran ya las cálidas promesas del día. Pero expresión cómica del semblante es la que no promete más de lo que da. Es una mueca única y definitiva. Diríase que cristalizó en ella toda la vida moral de la persona. Y he aquí por qué una cara es tanto más cómica cuanto con mayor fuerza nos sugiera la idea de alguna acción sencilla, mecánica, que hubiera absorbido para siempre la personalidad. Hay caras que parecen ocupadas en llorar sin descanso, otras en reír o silbar, otras también en soplar eternamente en una trompeta imaginaria. Estos son los semblantes más cómicos. Y también aquí se cumple la ley de que el efecto es más cómico cuanto más naturalmente podamos explicarnos la causa. Automatismo, rigidez, arruga adquirida y conservada, he ahí por dónde nos hace reír una fisonomía. Pero este efecto gana en intensidad cuanto más podamos atribuir estos caracteres a una causa profunda, a cierta *distracción fundamental* de la persona, como si el alma se hubiera dejado fascinar, hipnotizada por la materialidad de una simple acción.

Entonces comprendemos lo cómico de la caricatura. Por regular que sea una fisonomía, por armoniosas que supongamos sus líneas y por flexibles que nos parezcan sus movimientos, nunca se encuentra en perfecto equilibrio. Siempre podremos descubrir en ella la indicación de una arruga que se apunta, el esbozo de una mueca posible, una deformación, en fin, por la que parece torcerse la Naturaleza. El arte del caricaturista consiste en coger este movimiento, imperceptible a veces, y agrandándolo, hacerlo visible a todos los ojos. El caricaturista imprime a sus modelos las muecas que ellos mismos harían si llegasen hasta el final de ese mohín imperceptible; adivina bajo las armonías superficiales de la forma las profundas revueltas de la materia; realiza desproporciones y deformaciones que han debido de existir en la Naturaleza en el estado de veleidad, pero que no han podido llegar a consolidarse, contenidas por una fuerza superior. Su arte, que tiene algo de diabólico, viene a levantar al demonio que el ángel había postrado en tierra. Es indudablemente un arte que exagera, y, sin embargo, se le define mal cuando se le atribuye como objeto único esa exageración, pues hay caricaturas más parecidas que retratos, caricaturas en que apenas se advierte exageración alguna, y en sentido inverso se puede forzar la exageración hasta el último extremo sin que resulte la caricatura.

Para que la exageración sea cómica, es menester que no se la tome como objeto, sino como simple medio que emplea el dibujante para presentar a nuestros ojos las contorsiones que ve en la Naturaleza. Esta contorsión es lo único que importa. Por eso se le va a buscar hasta en aquellos elementos de la fisonomía incapaces de movimiento; en la curva de una nariz, en la forma de una oreja. Porque toda forma es siempre para nosotros el dibujo de un movimiento. El caricaturista que altera la dimensión de una nariz, pero que, respetando su forma, la alarga, por ejemplo, en el mismo

sentido en que la alargase la Naturaleza, imprime a esa nariz una verdadera mueca, y en adelante nos parecerá que el mismo original pretende alargarse y hacer ese gesto. En este sentido es como se podría afirmar que la misma Naturaleza es un hábil caricaturista. Parece que el impulso con que ha hendido tal boca o hinchado tal mejilla, ha logrado cristalizar toda aquella mueca, burlando la vigilancia moderadora de una fuerza más racional. Y entonces nos mueve a risa una cara que parece llevar en sí misma su propia caricatura. En resumen: sea cualquiera la doctrina que prefiera nuestro raciocinio, nuestra imaginación tiene ya su filosofía bien definida. En toda forma humana advertirá el esfuerzo de un alma que modela la materia, alma infinitamente flexible, de movilidad constante, exenta de pesadez por no estar sometida a la atracción terrena. Esta alma comunica algo de su ligereza alada al cuerpo que anima, le infunde su inmaterialidad, que al pasar a la materia constituye lo que llamamos gracia. Pero la materia se resiste obstinadamente. Atrae a la actividad de ese principio superior, y le querría infundir su propia inercia y reducirlo a un puro automatismo. Querría fijar los movimientos inteligentes corporales transformándolos en contracciones estúpidas; solidificar en una perpetua mueca las movibles expresiones de la fisonomía, imprimir, en suma, a toda la persona tal actitud, que pareciese sumida y absorta en la materialidad de alguna ocupación mecánica en vez de renovarse sin descanso al contacto de un ideal lleno de vida. Allí donde la materia logra condensar interiormente la vida del alma, fijar su movimiento, desterrar, en fin, la gracia, obtiene en seguida un efecto cómico. Si quisiéramos, pues, definir aquí lo cómico comparándolo con su contraste, habría que oponerlo a la gracia aún mejor que a la belleza. Lo cómico es más bien rigidez que fealdad.

IV

Vamos a pasar ahora de lo cómico de las *formas* a lo cómico de los *gestos* y de los movimientos. Empezaré por enunciar la ley que en mi concepto preside a todos estos fenómenos y que puede deducirse sin trabajo de las consideraciones que anteceden.

«Las actitudes, gestos y movimientos del cuerpo humano son risibles en la exacta medida en que este cuerpo nos hace pensar en un simple mecanismo».

No seguiré esta ley en el detalle de sus aplicaciones inmediatas, pues no acabaríamos nunca su recuento. Para comprobarla directamente, bastará estudiar de cerca las obras de los dibujantes festivos, descartando toda la parte caricaturesca, de la que ya hemos dado una explicación especial, y prescindiendo también de la parte cómica que no sea inherente al dibujo mismo. Porque no hay que hacerse ilusiones: lo cómico del dibujo suele ser un cómico prestado, obtenido a expensas de la literatura. Quiero decir que el dibujante puede ser al mismo tiempo un autor satírico y hasta un vodevilista, en cuyo caso no nos reímos tanto de los dibujos mismos cuanto de la sátira o de la escena de comedia que en ellos vemos representada. Pero si nos fijamos en el dibujo con la firme voluntad de no atender a otra cosa, veremos, creo yo, que este dibujo es siempre cómico en proporción a la claridad y también a la discreción con que nos hace ver en un hombre un fantoche articulado. Es menester que esta sugestión sea bien clara, que percibamos sin ambigüedad, como al

trasluz, un mecanismo desmontable en el interior de la persona. Pero es menester igualmente que esa sugestión sea discreta, y que el conjunto de la persona, no obstante tener cada uno de sus miembros la rigidez de una pieza mecánica, continúe dándonos la impresión de un ser vivo. El efecto cómico es tanto más intenso, el arte del dibujante será tanto más consumado, cuanto más exactamente encajadas vayan estas dos imágenes, la de una persona y la de una máquina. Y podría definirse la originalidad del dibujante cómico por el género particular de vida que sabe infundir en un simple muñeco.

Pero dejando a un lado las aplicaciones inmediatas del principio, sólo insistiré aquí en sus consecuencias más remotas. La visión de una máquina funcionando en el interior de una persona llega a nosotros a través de una multitud de regocijados efectos; pero suele ser con todo una fugitiva visión que se pierde instantáneamente en la misma risa que provoca. Para fijarla es menester un esfuerzo de reflexión y de análisis.

Ved, por ejemplo, en un orador el gesto que rivaliza con la palabra. El gesto, celoso de la palabra, corre continuamente detrás del pensamiento y solicita servirle también de intérprete. Accedemos a ello, pero obligámosle entonces a seguir en todos sus detalles las evoluciones del pensamiento. La idea es algo que crece, rebrota, florece y madura, del principio hasta el fin del discurso. Nunca se detiene, nunca se repite. Es preciso que cambie a cada momento, porque dejar de transformarse es dejar de vivir. El gesto ha de animarse como ella. Ha de aceptar la ley fundamental de la vida, la de no repetirse nunca. Pero he aquí que un cierto movimiento del brazo o la cabeza se repite periódicamente siempre igual. Si lo observo, si basta para distraerme, si lo aguardo en cierto momento y llega cuando lo espero, tendré que reírme contra mi voluntad. ¿Por qué? Porque estoy en presencia de un mecanismo que fondona automáticamente. No es ya la vida la que tengo delante, es el automatismo instalado en la vida y probando a imitarla. Es lo cómico.

He aquí por qué los gestos, que de otro modo no nos hacen reír, llegan a ser ridículos cuando otra persona los imita. Se han dado explicaciones muy complejas de este acto tan sencillo. A poco que en ello meditásemos, verías que de un momento a otro cambian nuestros estados de alma y que si nuestros gestos siguieran fielmente nuestros movimientos interiores, si viviesen como vivimos, no se repetirían jamás y desafiarían con ello a toda imitación. Pero empezamos a ser susceptibles de imitación allí donde dejamos de ser nosotros mismos. Quiero decir que no se pueden imitar nuestros gestos sino en lo que tienen de mecánico y uniforme, y por lo tanto, de extraño a nuestra personalidad viviente. Imitar a alguno es extraer la parte de automatismo que ha dejado introducirse en su persona. Es, pues, hasta por definición, hacerle cómico y no debe admirarnos que la imitación haga reír.

Pero si la imitación de los gestos ya es ridícula de por sí, lo es más cuando sin deformarlos se ingenia en desviarles en el sentido de alguna operación mecánica, por ejemplo, la de aserrar madera, golpear el yunque o tirar desaforadamente del cordón de una campanilla imaginaria. No es que la vulgaridad constituya la esencia de lo cómico (aunque a ella contribuya). Es más bien que el gesto sorprendido parece más francamente maquinal cuando se le puede relacionar con una operación simple, como si tuviese una finalidad mecánica. Sugerir esta interpretación mecánica debe ser uno de los procedimientos favoritos de la parodia. Acabo de deducirlo *a priori*, pero juzgo que los pícaros tenían la intuición de esto hace ya mucho tiempo.

Creo que de este modo podría resolverse el pequeño enigma propuesto por Pascal en un pasaje

de sus *Pensamientos*: «Dos caras, ninguna de las cuales hace reír por sí sola, juntas mueven a risa por su parecido». Asimismo se podría decir: «Los gestos de un orador, que de por sí no son ridículos, inspiran risa por su repetición». Es que la vida no debería nunca repetirse en toda su plenitud circunstanciada. Dondequiera que hay repetición, dondequiera que hay semejanza completa, vislumbramos en seguida lo mecánico funcionando tras lo vivo. Analizad vuestras impresiones frente a dos caras demasiado parecidas. Seguro que pensáis en dos copias sacadas de un mismo molde, en dos impresiones del mismo sello o en dos reproducciones del mismo clisé, en suma, en un procedimiento industrial. Tal desviación de la vida en el sentido de la mecánica es en este caso la verdadera causa de la risa. Y la risa será mayor si nos presentan en escena, no dos personajes, como en el ejemplo de Pascal, sino varios, el mayor número posible, todos idénticos entre sí, y que van, vienen, danzan, se mueven al unísono, tomando a un mismo tiempo las mismas actitudes, gesticulando de la misma manera. Entonces ya pensamos de un modo claro y concreto en los fantoches. Nos parece que hilillos invisibles unen entre sí los brazos, las piernas y hasta los músculos de la cara de esas figuras; y la inflexibilidad de esa correlación hace que hasta la blandura de las formas se solidifique también a nuestros ojos y todo se endurezca hasta afectar la rigidez de un mecanismo. Este es, en mi concepto, el artificio de esa diversión algo tosca. Ignoro si los que la ejecutan habrán leído a Pascal, pero es indudable que no hacen otra cosa sino llegar al límite de una idea que nos sugiere el texto de Pascal. Y si en este segundo caso la causa de la risa es, indudablemente, la visión de un efecto mecánico, también tenía que serlo en el primero, aunque por modo más sutil.

Siguiendo ahora este camino, advertimos confusamente unas consecuencias cada vez más remotas, pero cada vez más importantes, de aquella ley que hemos enunciado. Presentimos aún más fugaces visiones de efectos mecánicos, visiones sugeridas por las acciones complejas del hombre, no ya por simples gestos. Adivinamos que los artificios usuales de la comedia, la repetición periódica de una palabra o de una escena, la inversión simétrica de los papeles, el desarrollo geométrico de los equívocos y muchos otros recursos, pueden sacar su fuerza cómica de la misma fuente, y que acaso el arte del vodevilista estribe en presentarnos una articulación visiblemente mecánica de acontecimientos humanos, conservándoles, no obstante el aspecto externo de la verosimilitud, es decir, la flexibilidad aparente de la vida. Pero no adelantemos resultados que irán desprendiéndose metódicamente a medida que vayamos avanzando en nuestros análisis.

V

Antes de seguir más adelante descansemos un momento y volvamos la vista a nuestro alrededor. Ya lo insinuábamos al comienzo de este trabajo: Sería quimérico querer deducir todos los efectos cómicos de una sola y sencilla fórmula. Esta fórmula existe, en cierto sentido; pero no se desenvuelve de un modo regular. Quiero decir que la deducción debe detenerse de cuando en cuando en algunos efectos salientes, que aparecen como modelos, a cuyo alrededor se disponen, en círculo, otros efectos nuevos que se les asemejan. Estos últimos no se derivan ya de la fórmula, pero, sin embargo, son cómicos, por su afinidad con los que de ella se deducen. Volviendo a Pascal, definiré

la marcha del espíritu valiéndome de la curva que este geómetra estudió bajo el nombre de *roulette*, la curva que describe un punto de la circunferencia de la rueda de un coche cuando éste avanza en línea recta, punto que gira como la rueda, por más avance como el coche. Y si no, imaginemos una inmensa avenida como las que se encuentran en el bosque de Fontainebleau, con encrucijadas que se marcan hasta lo lejos por una serie de jalones; recorreremos cada una de esas encrucijadas, daremos una vuelta alrededor, exploraremos las sendas que de allí parten y volveremos a tomar la dirección primera. Ya estamos en una de esas encrucijadas. *De lo mecánico calcado sobre lo vivo*, dice su letrero, y debemos detenernos en ella por ser una imagen central desde donde la imaginación irradia en direcciones divergentes. ¿Cuáles son estas direcciones? Creo distinguir tres principales. Vamos a seguirlas una después de otra para reanudar luego nuestro camino en línea recta.

I. En un principio, esta visión de lo mecánico y lo vivo, mutuamente englobados, nos hace evolucionar en sentido oblicuo hacia otra imagen más vaga, la de una rigidez *cualquiera* aplicada a la movilidad de la vida, una rigidez que probase torpemente a seguir sus líneas e imitar su flexibilidad. Entonces vislumbramos cuán fácilmente puede resultar ridícula una indumentaria. Podríamos decir que toda moda es ridícula bajo algún aspecto. Sólo que, cuando se trata de la moda actual, nos acostumbramos a ella hasta tal punto, que nos parece que el traje forma parte del cuerpo. Nuestra imaginación no distingue entre ambos. No se nos ocurre oponer la rigidez inerte de la envoltura a la flexibilidad viva del objeto envuelto. Lo cómico permanece, pues, aquí en estado latente. Apenas si lograría apuntar al exterior cuando la incompatibilidad entre la envoltura y el objeto envuelto sea tan profunda, que no pueda consolidarse su unión ni por un secular contacto: tal ocurre, por ejemplo, con nuestro sombrero. Pero suponed que un excéntrico se vista con arreglo a una moda ya anticuada: nuestra atención recaerá entonces sobre el traje, haremos una distinción absoluta entre él y la persona, diremos que la persona se *disfraza* (como si toda vestidura no fuese un disfraz), y el lado ridículo de la moda que hasta entonces permaneció en la sombra se nos mostrará a plena luz.

Comenzamos ya a vislumbrar algunas de las enormes dificultades de detalle que suscita el problema de lo cómico. Una de las razones porque se han emitido tantas teorías erróneas o deficientes de la risa, es que muchas cosas son cómicas de derecho sin serlo, no obstante, de hecho, por haberse amortiguado su virtud cómica en fuerza del uso. Es menester que se produzca una brusca solución de continuidad, una ruptura con la moda, para que se reanime esa virtud. Entonces creemos que esta solución de continuidad es la que engendra lo cómico, cuando en realidad se limita a ponérnoslo de relieve. Se explica la risa por la *sorpresa*, el *contraste*, etcétera, definiciones que convendrían también a una multitud de casos en que no sentimos la menor gana de reír. La verdad dista mucho de ser tan sencilla.

Pero he aquí que hemos llegado a la idea de disfraz. Ya hemos demostrado que tiene por delegación la facultad de hacer reír. No será inútil que averigüemos de qué forma usa de esa facultad.

¿Por qué nos reímos de una cabellera que ha pasado del negro al rubio? ¿De dónde procede lo cómico de una nariz rubicunda? ¿Y por qué nos mueve a risa un negro? Preguntas todas ellas difíciles

a cuál más, como lo prueba el que psicólogos de la altura de Hecker, Kraepelin y Lipps las hayan contestado de diferente modo. Dudo si acaso no resolvió la cuestión cierto cochero que, delante de mí, trató de *mal lavado* a un cliente de color que llevaba en su coche. ¡Mal lavado! Un rostro negro sería, pues, para nuestra imaginación un rostro embadurnado de tinta o de negro de humo. Y, por consiguiente, una nariz roja no puede ser sino una nariz sobre la que se ha plantado una capa de bermellón. Ved por dónde el disfraz ha transmitido algo de su virtud cómica a casos en que ya no hay disfraz, pero pudiera haberlo. Así como el traje habitual, tan distinto de la persona, llega a parecernos que forma con ella un cuerpo solo, porque estamos habituados a verla con él. Ahora, aunque la coloración negra o roja sea inherente a la piel, nosotros, como nos sorprende, la tomamos por artificial.

De ahí se deriva toda una serie de dificultades para la teoría de lo cómico. Una proposición como ésta: «Mi traje habitual forma parte de mi cuerpo», es absurda a los ojos de la razón. Sin embargo, la imaginación la acepta como verdadera. «Una nariz roja es una nariz pintada», «Un negro es un blanco disfrazado»: estos juicios, no obstante ser absurdos para la razón, no lo son para la simple imaginación. Hay, pues, una lógica de la imaginación, que no es la lógica de la razón, que hasta suele estar en pugna con ella, y con la cual será menester que cuente la filosofía, no sólo para el estudio de lo cómico, sino en todas las investigaciones de este orden. Es algo así como la lógica del sueño, pero de un sueño no abandonado al capricho de la fantasía individual, sino soñado por la sociedad entera. Para reconstituir esa lógica, sería menester un esfuerzo particularísimo, que levantase la corteza de juicios bien amasados y de ideas bien sentadas, a fin de poder advertir, manando en el fondo de uno mismo a manera de raudal subterráneo, una fluida continuidad de imágenes perfectamente enlazadas, penetrando las unas en las otras. Esta interpretación de las imágenes no se opera al acaso. Obedece a leyes, o más bien a hábitos, que son a la imaginación lo que la lógica al pensamiento.

Sigamos, pues, esa lógica de la imaginación en el caso que nos ocupa. Un hombre que se disfraza es una figura cómica. También lo es un hombre que parece haberse disfrazado. Por extensión, será cómico todo disfraz, no sólo del hombre, sino también de la sociedad y hasta de la misma Naturaleza.

Empecemos por la Naturaleza. Reímos de un perro esquilado a medias, de un parterre cuyas flores son de un color artificial, de un bosque cuyos árboles se hallan tapizados de carteles electorales, etcétera. Buscad la razón y veréis cómo se piensa siempre en una mascarada. Pero lo cómico está aquí muy atenuado, demasiado lejos de su manantial. ¿Se le quiere dar un relieve mayor? Preciso será que nos remontemos a la fuente misma, que aproximemos la imagen derivada, la de una mascarada, a la imagen primitiva, que era, como hemos visto, la de un amaño mecánico de la vida. Una Naturaleza arreglada mecánicamente, he ahí un motivo francamente cómico, sobre el cual podrá levantar la fantasía sus combinaciones con la certeza de obtener un gran éxito de risa. Recuérdese el tan divertido pasaje de *Tartarín en los Alpes*, donde Bompard hace tragar a Tartarín (y algo también, por consiguiente, al lector) la idea de una Suiza montada con máquinas como el escenario de la «Ópera», explotada por una Compañía que atiende a la conservación de cascadas, glaciares y barrancos ficticios. Este mismo motivo aparece también, pero transpuesto en un tono muy distinto, en las *Novel Notes* del humorista inglés Jerome K. Jerome. La anciana dueña de un castillo pretende que

el hacer buenas obras no le cause mucha molestia y manda instalar cerca de su morada a unos ateos a quienes convertirá y que han sido fabricados expresamente para ella; gentes honradas que se hacen pasar por borrachos, a fin de que ella pueda curarles de su vicio, etcétera. Hay palabras cómicas en las cuales se encuentra este motivo en el estado de resonancia lejana, mezclado a una ingenuidad afectada o sincera que le sirve de acompañamiento. Ejemplo de ello es la frase de cierta dama que, invitada por el astrónomo Cassini a ver un eclipse de luna, y habiendo llegado con retraso, le dijo: «M. de Cassini, tendrá la amabilidad de volver a empezar para que yo lo vea». O, si no, esta exclamación de un personaje de Gondinet que, al llegar a una población y enterarse de que en los alrededores hay un volcán extinguido, exclama: «¡Tenían un volcán y lo han dejado apagarse!».

Pasemos a la sociedad. Viviendo en ella y viviendo de ella, no podemos menos de tratarla como a un ser vivo. Será, pues, ridícula toda imagen que nos sugiera la idea de una sociedad que se disfraza, y por decirlo así, de una mascarada social. Ahora bien; esta idea apunta ya desde el momento en que advertimos algo inerte, algo hecho, algo añadido en la superficie de la sociedad viva. Es algo de rigidez que se halla en pugna con la flexibilidad interna de la vida. El lado ceremonioso de la vida social encerrará siempre un cómico latente que no esperará más que una ocasión para manifestarse a plena luz. Podría decirse que las ceremonias son al cuerpo social lo que el traje al cuerpo del individuo: deben su gravedad a la circunstancia de que nuestra imaginación las identifica con el objeto a que las aplica el uso, y pierden esa gravedad desde el momento en que de él las aísla nuestra imaginación. Así, pues, no se necesita más, para que una ceremonia resulte cómica, sino que nuestra atención se reconcentre sobre lo que tiene de ceremoniosa, que nos olvidemos de su materia, como dicen los filósofos, para no pensar más que en la forma. No hace falta insistir sobre este punto. Nadie ignora cuánto se prestan al humor cómico todos los actos sociales de una forma definida, desde una simple distribución de premios hasta una sesión de tribunal. Cuantas más sean las formas y las fórmulas, otros tantos marcos tendremos ya hechos para encajar allí lo cómico.

Pero aquí también se podrá recargar lo cómico aproximándolo a su fuente. De la idea de disfraz, que es derivada, será menester remontarse entonces a la idea primitiva, la de un mecanismo superpuesto a la vida. La forma acompasada de todo ceremonial nos sugiere de por sí una imagen de esta índole. No bien olvidamos el grave objeto de una solemnidad o de una ceremonia, los que en ella toman parte nos dan la impresión de fantoches que se mueven. Su movilidad se ajusta a la inmovilidad de una fórmula. Tenemos un puro automatismo. Pero el automatismo perfecto será, por ejemplo, el de un funcionario que funcione como una simple máquina, o también la inconsciencia de un reglamento administrativo que se aplica con fatalidad inexorable, tomándosele por una ley de la Naturaleza. Hace unos años naufragó en los alrededores de Dieppe un gran paquebote. Algunos pasajeros lograron salvarse en una embarcación después de muchos trabajos. Unos aduaneros que habían acudido valerosamente a socorrerles empezaron por preguntarles «si no tenían algo que declarar». Algo análogo se encuentra, aunque la idea sea más sutil, en aquella frase de un diputado que interpelaba a un ministro al día siguiente de un resonante crimen cometido en un tren: «El asesino, después de haber rematado a su víctima, debió de apearse a contravía, violando los reglamentos administrativos».

Un mecanismo incrustado en la Naturaleza, una reglamentación automática de la sociedad, he ahí en suma los dos tipos de efectos cómicos que encontramos en nuestras investigaciones. Sólo nos queda combinarlos y ver qué resulta de ello.

El resultado de esa combinación será a todas luces la de una reglamentación humana sustituyendo a las leyes mismas de la Naturaleza. Recuérdese la contestación de Sganarelle a Geronte cuando éste le hace observar que el corazón está en el lado izquierdo y el hígado en el derecho: «Sí; así era antes, pero ya hemos cambiado todo eso y ahora practicamos la medicina por un método nuevo». Y la consulta de los dos médicos de M. de Pourceaugnac: «El razonamiento que de esto habéis hecho resulta tan docto y tan hermoso, que es imposible que el enfermo no esté hipocondríaco, y si no lo estuviese, sería menester que llegase a estarlo, en atención a las cosas tan lindas que habéis dicho y a la exactitud del razonamiento que habéis hecho». Podríamos multiplicar los ejemplos, sin más que hacer desfilar ante nosotros a todos los médicos de Molière. Aparte de que por lejos que parezca ir aquí la fantasía cómica, la realidad se encarga a veces de sobrepujarla. Un filósofo contemporáneo, argumentador impenitente, al cual se le hacía ver que sus razonamientos, irreprochablemente deducidos, tenían en contra suya la experiencia, puso fin a la discusión con esta simple frase: «La experiencia yerra»; y es que la idea de reglamentar administrativamente la vida se halla más extendida de lo que parece, y es natural a su modo, aunque para llegar a ella hayamos tenido que emplear un procedimiento artificial de recomposición. Podríamos decir que en ella se contiene la quintaesencia del pedantismo, que no es otra cosa en el fondo que el arte aspirando a imponerse a la Naturaleza.

En resumen: el mismo efecto va haciéndose cada vez más sutil, empezando por la idea de una *mecanización* artificial del cuerpo humano, si cabe la expresión, hasta parar en la de una sustitución cualquiera de lo natural por lo artificioso. Una lógica cada vez menos ceñida, cada vez más semejante a la lógica de los sueños, transporta la misma relación a esferas cada vez más elevadas, entre términos más inmateriales cada vez, pues todo reglamento administrativo concluye por ser, respecto a una ley material o moral, lo que es, por ejemplo, con respecto al cuerpo que vive, un traje hecho de antemano. De las tres direcciones que debíamos tomar, sólo hemos seguido hasta el fin la primera. Pasemos a la segunda y veamos adónde nos conduce.

II. Lo mecánico insertado en lo vivo será también ahora nuestro punto de partida. ¿De dónde se derivaba lo cómico? De que el cuerpo vivo tomaba la rigidez de una máquina. Nos imaginábamos al cuerpo vivo como la flexibilidad perfecta, como la actividad siempre despierta de un principio en constante elaboración. Pero esta actividad debía de ser más propia al alma que al cuerpo. Debía de ser la llama misma de la vida, encendida en nosotros por un principio superior y vislumbrada a través del cuerpo por un efecto de transparencia. Cuando no vemos en el cuerpo vivo más que gracia y flexibilidad, es que olvidamos cuanto hay en él de pesado, de resistente, de material; en suma, prescindimos de su materialidad para pensar tan sólo en su vitalidad, que atribuye nuestra imaginación al principio mismo de la vida intelectual y moral.

Pero supongamos que algo llama nuestra atención sobre esta materialidad del cuerpo. Supongamos que en vez de participar de la ligereza del principio que lo anima, no sea ya el cuerpo a

nuestros ojos sino una pesada y molesta envoltura, lastre importuno que retiene en la tierra a un alma impaciente por dejar este suelo. El cuerpo entonces será, para esta alma, lo que el traje era hace un instante para el cuerpo mismo, una materia inerte colocada sobre una energía viva. Y en cuanto tengamos un claro sentido de esta superposición no tardará en producirse la impresión de lo cómico. Ocurrirá así en cuanto el alma se nos muestre perseguida por las necesidades del cuerpo; a un lado, la personalidad moral con su inteligente variedad de energías; a otro, el cuerpo con su monotonía estúpida, interrumpiéndolo todo a cada paso con una terquedad de máquina. Cuanto más mezquinas sean estas exigencias corporales y se repitan con mayor uniformidad, tanto más saliente será el efecto cómico. Pero esto no supone más que una cuestión de gradaciones. La ley general de estos fenómenos podríamos formularla en estos términos: *Es cómico todo incidente que atrae nuestra atención sobre la parte física de una persona cuando nos ocupábamos de su aspecto moral*.

¿Por qué mueve a risa un orador que estornuda en el momento más patético de su discurso? ¿De dónde proviene lo cómico de esta frase de una oración fúnebre que cita un filósofo alemán: «El finado era virtuoso y rollizo»? Únicamente de un brusco tránsito de nuestra atención del alma al cuerpo. En la vida diaria abundan los ejemplos de esta clase. Pero si queremos ahorrarnos la molestia de andarlos buscando, bastará con abrir al azar un volumen de Labiche. Seguramente daremos al punto con un efecto de esta índole. Ya será un creador cuyos más hermosos párrafos viene a cortar bruscamente un dolor de muelas; un personaje que no toma nunca la palabra sin interrumpir su peroración para quejarse de que le aprieta el calzado o le viene el traje estrecho, etc. Una persona a la que su cuerpo le estorba: he ahí la imagen que estos ejemplos nos refieren. Si un excesivo abdomen es ridículo, lo es sin duda por evocar una imagen de esta índole. Y creo también que por la misma razón resulta a veces algo ridícula la timidez. El tímido podría dar la impresión de una persona a la que estorba el cuerpo y busca a su alrededor un sitio donde depositarlo.

Por eso el poeta trágico procura evitar cuanto pudiera atraer nuestra atención sobre la materialidad de sus héroes. Tan pronto como interviene la preocupación del cuerpo, es de temer una infiltración cómica. He aquí por qué los héroes de tragedia no beben ni comen, ni se calientan a la lumbre. Y hasta rehúyen sentarse. Sentarse a la mitad de una tirada de versos equivaldría a recordar que se tiene cuerpo. Napoleón, que era psicólogo a ratos, había observado que por el solo hecho de sentarse se pasa de la tragedia a la comedia. He aquí cómo se expresa sobre este particular en el *Diario inédito* del barón Gourgaud. Se trata de una entrevista con la reina de Prusia, después de Jena: «Ella, como Jimena, me acogió con trágicos acentos: "¡Señor, justicia!, ¡justicia!, ¡Magdeburgo!". Y continuó así, en un tono que me desconcertaba. Por último, para hacerle cambiar de estilo, le rogué que se sentase. No hay cosa mejor para cortar una escena trágica; cuando se está sentado todo degenera en comedia».

Ampliemos ahora esta imagen *del cuerpo adelantándose al alma*, y obtendremos algo más general, *la forma predominando sobre el fondo, la letra buscando litigio al espíritu*. ¿No será esta idea la que la comedia trata de sugerirnos al poner en ridículo una profesión? Hace hablar al abogado, al juez y al médico, como si nada significasen la salud ni la justicia, como si fuese esencial que no hitasen médicos y jueces, y abogados, y se respetaran escrupulosamente las formas exteriores de su profesión. De este modo la forma va suplantando al fin al fondo, y ya no es la profesión la que

está hecha para el público, sino éste para la profesión. El cuidado constante de la forma, la explicación maquinal de las reglas, crean una especie de automatismo profesional comparable al que imponen al alma las costumbres del cuerpo, e igualmente ridículo que aquél. El teatro abunda en ejemplos de esta clase. Sin entrar en detalle de las variaciones ejecutadas sobre este tema, citaremos dos o tres textos en que aparece definido en toda su sencillez: «No estamos obligados a tratar a las gentes más que con arreglo a las formas», dice Diafoirus en *El enfermo imaginario*. Y Bahis, en *El amor médico*: «Más vale morir según las formas que salvarse con menoscabo de ellas». «¿Hay que guardar siempre las formas, ocurra lo que ocurra?», decía ya Desfonandrés en la misma comedia. Y su colega Tomés lo razonaba así: «Un hombre muerto no es más que un hombre muerto, pero el olvido de una sola formalidad acarrea notable daño a toda la corporación de médicos». La frase de Brid'oison, aunque de intención algo distinta, no es menos significativa que las anteriores: «La-aforma, vea usted, la-a forma. Hay quien ríese de un juez en traje corto y tiembla a la vista de un procurador con toga. La-a forma, la-a forma».

Pero aquí se presenta la primera aplicación de una ley que irá siendo cada vez más clara a medida que avancemos en nuestro trabajo. Cuando el músico da una nota en un instrumento, se producen por sí mismas otras menores que la primera, a la cual se ligan mediante ciertas relaciones definidas, y que, sumándosele, le comunican su timbre. Son, como se dice en física, las armónicas del sonido fundamental. Creo que la fantasía cómica, hasta en sus invenciones más extravagantes, obedece a una ley análoga. Consideremos, por ejemplo, lo cómico de que la forma quiera prevalecer sobre el fondo. Si son exactos nuestros análisis, su armónica deberá ser que el cuerpo tome la delantera al espíritu. Así, pues, cuando el poeta cómico haya dado la primera nota, sumará a ella instintiva e involuntariamente la segunda. En otros términos: *duplicará el ridículo profesional con algún ridículo físico*.

Cuando el juez Brid'oison se presenta en escena tartamudeando, ¿no nos prepara por su mismo tartamudeo para comprender el fenómeno de cristalización intelectual que nos va a mostrar? ¿Qué parentesco moral es el que une este defecto físico a esa estrechez moral? Lo ignoramos, pero advertimos que la relación existe, por más que no podamos expresarla. Acaso era menester que esta máquina de juzgar se presentase al mismo tiempo como una máquina de la palabra. Pero, sea lo que quiera, ninguna otra armonía hubiera podido completar mejor el sonido fundamental.

Molière nos presenta los dos ridículos doctores de *El amor médico*, Bahis y Macroton, haciendo hablar al uno muy lentamente, como si fuera contando una por una las sílabas de su discurso, mientras el otro rezonga por lo bajo. Idéntico contraste observamos entre los dos abogados de M. de Pourceaugnac. En el ritmo de la palabra reside casi siempre la singularidad física destinada a completar el ridículo profesional. Y aunque el autor no haya indicado un defecto de esta índole, es muy raro que el autor no lo emplee instintivamente para encargar la fuerza cómica del personaje.

Existe, pues, un parentesco natural, y generalmente reconocido, entre estas dos imágenes, que han sido motivo de una aproximación: el espíritu inmovilizándose en ciertas formas, el cuerpo anquilosándose en virtud de ciertos defectos. Si nuestra atención se apartara del fondo para aplicarse a la forma, o si de lo moral va a lo físico, la impresión transmitida a nuestra imaginación será la misma en ambos casos; en ambos se producirá el mismo género de comicidad. Hemos querido seguir

fielmente una dirección natural del movimiento imaginativo. Esta dirección es la segunda que se nos ofrecía a partir de la imagen central. Aún nos queda una tercera, y ésta es la que vamos a estudiar ahora.

III. Volvamos por última vez a nuestra imagen central de lo mecánico calcado sobre lo vivo. El ser vivo de que se trata es un ser humano, una persona. En cambio el aparato mecánico es una cosa. Lo que movía, pues, la risa era la transformación momentánea de una persona en una cosa. Pasemos de la idea precisa de máquina a aquella otra más confusa de cosa en general, y tendremos una nueva serie de imágenes ridículas, que se obtendrán esfumando los contornos de las primeras y que nos llevarán a formular esta nueva ley: «Nos reímos siempre que una persona nos da la impresión de una cosa».

Nos hace reír Sancho Panza manteado como una pelota. Nos hace reír el barón de Münchausen, convertido en bala de cañón y volando por los aires. Pero acaso encontraríamos una confirmada más precisa de esta ley en algunos de esos ejercicios que vemos ejecutar a los *clowns*. Para ello habría que prescindir de los chistes con que el *clown* borda su obra principal y no fijarse más que en tema, es decir, en las actitudes, saltos y movimientos diversos que constituyen lo verdaderamente *clownesco* en el arte del *clown*. Sólo dos veces he logrado observar este género de cómico en su estado de pureza, y en ambos casos he sacado idéntica impresión. La primera vez, los *clowns* iban y venían, se tropezaban, caían y rebotaban con arreglo a un ritmo uniformemente acelerado, con la ridícula preocupación de producir un *crescendo*. La atención del público se iba concentrando caía vez más en aquel extraño *rebote*. Poco a poco, el espectador acababa por olvidar que tenía delante hombres de carne y hueso como él, y pensaba que eran como unos fardos que chocasen entre sí. Después la visión se precisaba. Parecían redondearse las formas y que los cuerpos se enrollaban y encogían como una pelota. Aparecía, pues, la imagen que constituía indudablemente la finalidad de toda esta tramoya: unas pelotas de caucho, lanzadas unas contra otras en todos sentidos. La segunda escena no fue menos instructiva. Presentáronse dos personajes con una cabezota enorme y el cráneo completamente pelado. Venían armados de grandes bastones, y cada uno, alternativamente, golpeaba con el garrote la cabeza de su contrario. Aquí se observaba también una gradación, a cada golpe, los cuerpos parecían llenarse de pesadez, congelarse, poseídos de una rigidez creciente. La réplica llegaba más retrasada siempre, pero al mismo tiempo más pesada y ruidosa. En el silencio de la sala retumbaban los cráneos con un estrépito formidable. Por último, completamente rígidos, tiesos como dos I, inclinándose lentamente uno hacia otro, cayeron por última vez los bastones, golpeando las cabezas con el mismo ruido con que dos martillos enormes golpearían contra unas vigas, y todo se vino al suelo. Entonces pudo apreciarse claramente la sugestión que ambos artistas habían ido ejerciendo por grados en la imaginación del público. «Nos vamos a transformar en maniquíes de madera maciza».

Y he aquí que un oscuro instinto permite presentir, aún a los espíritus incultos, algunos de los resultados más sutiles de la ciencia psicológica. Es sabido que a un hipnotizado, por simple sugestión, se le pueden sugerir visiones alucinatorias. Con sólo decirle que un pájaro se ha posado en su mano, ya lo siente en ella, y hasta le ve volar. Pero no siempre la sugestión encuentra tanta

docilidad por parte del sujeto. El magnetizador no logra más de una vez sino hacerla penetrar poco a poco y por una insinuación gradual. En este caso tiene que tomar como punto de partida objetos realmente percibidos por el sujeto y procurar que su percepción se haga cada vez más confusa, para después sacar de esta confusión la forma precisa del objeto que se ha propuesto como término de la alucinación. Así ocurre en muchas personas, que cuando van a conciliar el sueño ven masas cromáticas, fluidas e informes, que ocupan el campo de la visión y se van solidificando poco a poco hasta formar imágenes de objetos distintos. El tránsito gradual de lo confuso a lo determinado es el procedimiento de sugestión por excelencia. Creo que podríamos descubrirlo en el fondo de muchas sugestiones cómicas, sobre todo, en aquéllas en que parece que se realiza a nuestra vista la transformación de una persona en una cosa. Pero hay otros procedimientos más discretos, como son los que ponen en juego algunos poetas y que van inconscientemente al mismo fin. Mediante ciertas acompasadas disposiciones de rima y de asonancia, logran mecer nuestra imaginación, llevándola de lo mismo a lo mismo con un regular balanceo, preparándola de este modo para recibir dócilmente la visión sugerida. Escuchad estos versos de Regnard, y ved si la imagen fugitiva no cruza por el campo de vuestra imaginación:

… Debe también a muchos acreedores
mil y una libras, y además un óbolo,
por haberle fiado todo un año
ropa, coche, calzado, leña, guantes
barbero, restaurante y hasta refrescos.

Algo semejante encontraréis en estas palabras de Fígaro, aunque en ellas se trate de sugerir la imagen de un animal más bien que la de una cosa: «¿Qué clase de hombre es ése? Es viejo, pequeñito, canoso, chupado, cauteloso, afeitado, que acecha, espía y gruñe al mismo tiempo».

Entre estas escenas tan toscas y estas sugestiones tan sutiles, cabe toda una multitud inmune rabie de efectos cómicos, tantos como pueden obtenerse al hablar de las personas como si fuesen simples cosas. Voy a exponer uno o dos ejemplos tomados del teatro de Labiche, donde abunda M. Perrichon, al montar en un departamento del tren, mira y recuenta los bultos que forman su equipaje para no olvidar ninguno: «Cuatro, cinco, seis, mi mujer siete, mi hija ocho y yo nueve». Hay otra obra en que un padre ensalza la ciencia que atesora su hija, y lo hace en estos términos: «Es capaz de deciros, sin equivocarse, todos los reyes de Francia que se han desarrollado». Este «que se han desarrollado», sin convertir precisamente a los reyes en simples cosas, los asimila a un hecho, a un suceso importante.

Hagamos observar, a propósito de este último ejemplo, que no es preciso llegar hasta la identificación de una persona con una cosa para que se produzca el efecto cómico. Basta con entrar por este camino, afectando que se confunde la persona con la función que ejerce. Citaré tan sólo estas palabras de un alcalde de una novela de About: «El señor prefecto que siempre ha tenido para vosotros igual benevolencia, aunque lo haya cambiado varias veces desde 1846…».

Todas estas frases están cortadas por el mismo patrón; y ya poseída su fórmula, podríamos

propagarlas hasta el infinito. Pero el arte del narrador y autor de vodevil no consiste simplemente en componer la frase. Lo difícil es comunicarle su fuerza sugestiva, es decir, hacerla verosímil. Porque sólo la aceptamos cuando nos parece que se deriva de un estado de alma o que se acomoda a la realidad. Sabemos, en el primer ejemplo citado, que M. Perrichon está muy conmovido en el momento de emprender su primer viaje. La expresión del segundo ejemplo relativa a los reyes hace pensar en las muchas veces que la hija habrá repetido sus lecciones delante de su padre y nos recuerda una recitación. Y por último, la admiración de aquel alcalde hacia la máquina administrativa, podría llevarnos hasta creer que nada ha cambiado en el prefecto y que la función se ejerce con independencia del funcionario.

Henos aquí bien lejos de la causa primera de la risa. Esta forma cómica, que es inexplicable por sí misma, sólo se comprende por su semejanza con otra que nos hace reír a causa de su parentesco con una tercera y así sucesivamente. Resulta, pues, que el análisis psicológico, por ilustrado y perspicaz que sea, habrá de extraviarse necesariamente, si abandona el hilo que ha guiado a la impresión cómica de un extremo al otro de la serie. ¿De dónde procede esta continuidad? ¿Qué presión, qué extraño impulso lleva a lo cómico a deslizarse de una en otra imagen, cada vez más lejos del punto de partida, hasta que se fracciona y se pierde en analogías infinitamente remotas? ¿Y cuál es la fuerza que divide y subdivide las ramas y las raíces de ese árbol tan corpulento? Una ley ineludible obliga a toda energía a que recorra el mayor espacio posible en la breve cantidad de tiempo que le está asignada. Ahora bien, la fantasía cómica es una verdadera fantasía viva, es una planta singular que ha brotado vigorosamente sobre las partes rocosas del suelo social, esperando que la cultura le permita rivalizar con las obras más refinadas del arte. Claro es que los ejemplos de cómico que acabamos de citar distan mucho del gran arte. Pero en el capítulo siguiente nos aproximaremos más a él, aunque sin llegar a alcanzarlo del todo. Por debajo del arte se encuentra el artificio. En esta zona del artificio, fronteriza entre la Naturaleza y el arte, vamos a entrar ahora. Vamos a tratar del vodevilista y del hombre de ingenio.

CAPÍTULO SEGUNDO

LO CÓMICO DE SITUACIÓN Y LO CÓMICO VERBAL

I

Hemos estudiado lo cómico en las formas, en las actitudes y en los movimientos en general. Debemos buscarlo ahora en los actos y en las situaciones. Este género de cómico se encuentra a cada paso en la vida diaria. Pero quizá no sea allí donde mejor se preste al análisis. Si es verdad que el teatro es un aumento y una reducción de la vida, la comedia podrá facilitarnos, en este punto particular de nuestro tema, más enseñanzas aún que la vida real. Y acaso deberíamos llevar más lejos esta simplificación remontándonos a nuestros recuerdos más antiguos, y buscar en los juegos que recrearon nuestra infancia el primitivo bosquejo de las combinaciones que hacen reír al hombre adulto. Frecuentemente hablamos de nuestras tristezas y de nuestras alegrías como si ya fuesen viejas al nacer, como si no tuviese cada uno de estos sentimientos su historia. Con harta frecuenta desconocemos lo que aún hay de infantil en la mayor parte de nuestras alegres emociones. Y, sin embargo, si las examinásemos de cerca, ¡cuántas no quedarían reducidas a simples recuerdos de placeres pasados! ¿Qué subsistiría de muchas de nuestras emociones si las redujésemos a lo que tienen de estrictamente sentimental, si las despojásemos de todo lo que en ellas es un verdadero recuerdo? ¿Quién sabe si a partir de cierta edad no nos hacemos incompatibles con la alegría franca y nueva, y si las dulces satisfacciones del hombre maduro pueden ser otra cosa que sentimientos redivivos de la infancia, brisa fragante que nos envía en ráfagas, a cada momento más raras, un pasado cada vez más remoto? Cualquiera que sea la respuesta a esta pregunta, ha de aceptar como indiscutible una afirmación. Y esta afirmación es que no puede haber solución de continuidad entre el placer del niño que aún juega y este mismo placer en el hombre. Ahora bien, la comedia es un juego, pero un juego que imita la vida. Y si en los juegos del niño, cuando revuelve muñecas y fantoches todo se hace por medio de hilos, ¿no habrían de ser estos mismos hilos, aunque afinados por el uso, los que formen el nudo de las situaciones cómicas? Partamos, pues, de los juegos del niño. Sigamos el proceso insensible que le permite agrandar sus fantoches, animarlos y llevarlos, en suma, a ese estado de indecisión final en que, sin dejar de ser muñecos, son, no obstante, hombres. Así tendremos personajes de comedia y podremos comprobar en ellos la ley que vimos a través de nuestros análisis anteriores, la ley que ha de servirnos para definir las situaciones vodevilescas en general: «Es cómico todo arreglo de hechos y acontecimientos, que encajados unos en otros nos den la ilusión de la vida y la sensación clara de un ensueño mecánico».

I. *El diablillo de resorte*. Todos hemos jugado en otro tiempo con el diablillo que sale de su caja. Se le aplasta y vuelve a levantarse. Cuando más se le comprime, con mayor fuerza se estira. Y a veces, al echarle encima la tapa, salta con tanta fuerza que lo rompe todo. No sé si será muy antiguo este juguete, pero la clase de distracción que proporciona ha debido de existir en todo tiempo. Viene a ser el conflicto entre dos terquedades: una de ellas, puramente mecánica, concluye por ceder ante la otra, proporcionándonos una diversión. El gato que juega con el ratón y lo deja escapar para detenerlo de un zarpazo, se procura una diversión del mismo género.

Pasemos ahora al teatro. Debemos empezar por el guiñol. Cuando el *comisario* se aventura a presentarse en escena recibe al punto, como es natural, un garrotazo que le tumba en el suelo. No bien

ha logrado incorporarse, vuelve a caer de un nuevo porrazo. Vuelta a levantarse y vuelta a caer. Nueva reincidencia y nuevo castigo. Al compás uniforme de un resorte que se estira y se afloja, cae y se levanta el muñequillo ante la creciente hilaridad de los espectadores.

Imaginemos ahora un resorte moral, una idea que se expresa, y después permanece un instante como aplastada, y torna a expresarse de nuevo; una oleada de verbosidad que se lanza y se estrella contra un dique y en seguida vuelve a rehacerse con doble ímpetu. Lo mismo que en el anterior ejemplo, tendremos en éste la visión de una fuerza que se obstina y de otra obstinación que la combate. Pero esta visión no será ya tan material. Habremos salido del guiñol para entrar en la verdadera comedia.

Porque, efectivamente, muchas escenas cómicas pueden reducirse a este sencillo modelo. En la escena del *Matrimonio a la fuerza*, todo el efecto cómico entre Sganarelle y Pancrace procede del conflicto que se establece entre la idea de Sganarelle, aspirando a que el filósofo le deja hablar, y la obstinación del filósofo, verdadera máquina parlante que funciona de un modo automático. A medida que adelanta la escena, se dibuja más claramente la imagen del diablillo de resorte, hasta que al fin los personajes adoptan su mismo movimiento. Sganarelle empujando a Pancrace hacia los bastidores y Pancrace volviendo a la escena para seguir charlando. Y cuando Sganarelle logra al fin encerrar a Pancrace en su casa (iba a decir en el fondo de la cajita), la cabeza de Pancrace aparece súbitamente en el marco de la ventana, que se abre como si hubiese hecho saltar una tapadera.

El mismo juego escénico vemos en *El enfermo imaginario*. Ofendida la Facultad, vierte sobre Argan, por boca de M. Purgon, la amenaza de todas las enfermedades conocidas. Y cada vez que Argan se incorpora en su asiento como para cerrarle la boca a M. Purgon, éste se eclipsa un instante, cual si le arrojasen entre bastidores, y al cabo de un momento, como movido por un resorte, vuelve a presentarse impertérrito con una nueva amenaza. Una exclamación única, «Monsieur Purgon», sin cesar repetida, marca todos los momentos de esta breve escena.

Ciñámonos más aún a la imagen del resorte que se estira, se afloja y torna a estirarse. Extraigámosle lo esencial y obtendremos uno de los procedimientos usuales de la comedia clásica, la *repetición*. ¿De dónde procede que resulta tan cómica la repetición de una palabra en el teatro? Inútilmente he buscado una teoría de lo cómico que responda satisfactoriamente a esta pregunta tan sencilla. El problema es insoluble mientras se pretende hallar la explicación de un rasgo cómico en este mismo rasgo, aislado de todo cuanto nos sugiere. En ninguna parte se acusa más la insuficiencia del método actual. Prescindiendo de contados casos especialísimos, en los cuales habremos de insistir más adelante, nunca es ridícula en sí misma la repetición de una frase. Nos hace reír porque con elementos morales simboliza un juego completamente mecánico. Es el juego del gato que se divierte con el ratón, el del niño que hace salir y entrar el diablillo en el fondo de la caja, pero este juego es refinado, espiritualizado elevado a la esfera de las ideas y de los sentimientos. Enunciemos la ley que, en nuestro concepto, define los principales efectos cómicos de la repetición de palabras en el teatro: «En una repetición cómica de palabras hay dos términos puestos frente a frente, un sentimiento comprimido que se desborda y una idea que se divierte en comprimir de nuevo el sentimiento».

Cuando Dorine cuenta a Orgon la enfermedad de su mujer, y aquél le interrumpe a cada paso para

preguntarle por la salud de Tartufo, esta pregunta sin cesar repetida: «¿Y Tartufo?», nos da la sensación clarísima de un resorte que salta. Tal resorte es el que Dorine se complace en rechazar, tornando siempre al cuento de la enfermedad de Elmire. Y cuando Scapin anuncia al viejo Geronte que se han llevado cautivo a su hijo en la famosa galera y es preciso rescatarlo en seguida, juega con la avaricia de Geronte, como Dorine con la ceguera de Orgon. La avaricia, apenas comprimida, vuelve a saltar automáticamente al exterior, y este automatismo es el que Molière quiso indicar con la maquinal repetición de esta frase, que expresa cuánto le duele soltar el dinero: «Pero ¿qué diablos fue a hacer en la galera?». El mismo comentario sugiere la escena en que Valerio advierte a Harpagon que haría mal en casar a su hija con un hombre al cual no ama. «¡Sin dote!», le interrumpe a cada momento el avaro Harpagon. Y tras esta frase, que se repite automáticamente, vislumbramos todo el mecanismo de repetición montado sobre la idea fija.

Cierto que a veces no es tan fácil advertir este mecanismo, y aquí tropezamos con una nueva dificultad de la teoría de lo cómico. Hay casos en que todo el interés de una escena radica en un personaje único, un personaje que se desdobla y al que su interlocutor sirve como de prisma, a través del cual se efectúa ese desdoblamiento. Correríamos el peligro de lanzarnos por un camino falso si buscásemos el secreto del efecto cómico en lo que vemos y oímos en la escena exterior, y no en la comedia interior cuya refracción se opera. Por ejemplo, cuando Alceste responde una y otra vez: «¡No digo eso!», al preguntarle Oronte si sus versos le parecen malos, la repetición es cómica, y, sin embargo, bien claro está que Oronte no trata de divertirse a costa de Alceste, entregándose a ese juego que acabamos de describir. Pero no hay que fiarse. En realidad, hay dos hombres en Alceste: de un lado, el *misántropo*, que ha jurado decir a todo el mundo las verdades, y de otro, el hidalgo, que no puede olvidar de pronto las formas de la burguesía, y aún quizá simplemente el lumbre de buen fondo, que retrocede cuando llega al momento decisivo y hay que pasar de la teoría de la acción, herir un amor propio, hacer sufrir. La verdadera escena no se desarrolla entre Alceste y Oronte, sino entre los dos Alceste. Hay entrambos uno que quisiera estallar, y otro que le cierra la boca en el instante en que va a decirlo todo. Cada «¡No digo eso!» representa un esfuerzo creciente por apartar algo que empuja y pugna por salir. El tono de la frase «¡No digo eso!» se va haciendo más violento a medida que Alceste le enoja cada vez más, no con Oronte, como él supone, sino consigo mismo. Y así se va renovando la tensión del resorte hasta el estallido final. Es, pues, el mismo mecanismo de la repetición.

Que un hombre se decida a decir lo que piensa, aunque haya de «enristrar la lanza contra todo el género humano», no tiene por qué ser cómico: eso es vida, y de la mejor especie. Que otro hombre, por dulzura de carácter, por egoísmo o por desdén, prefiera decir a las gentes lo que les halaga, también es eso vida, y nada hay en ello que nos haga reír. Podréis hasta reunir en uno solo a estos dos hombres y hacer que nuestro personaje titubee entre una franqueza que ofenda y una cortesía que engañe. Tampoco esta lucha entre dos sentimientos contrarios será todavía cómica; antes parecerá muy seria, mucho más si los dos sentimientos llegan a compenetrarse, a crear un singular estado de alma, y a adoptar, en suma, un *modus vivendi* que nos dé, pura y simple, la impresión compleja de la vida. Pero supongamos ahora en un hombro estos dos sentimientos irreductibles y *rígidos*: haced que ese hombre oscile entre uno y otro; haced, sobre todo, que esta oscilación llegue a ser francamente

mecánica y que adopte la forma consabida de un aparato simple e infantil. Entonces hallaréis la imagen que hemos encontrado en todos los objetos ridículos, habréis dado con lo *mecánico en lo vivo*, habréis hallado lo cómico.

Hemos insistido en esta primera imagen del diablillo de resorte, para hacer comprender cómo la fantasía cómica convierte poco a poco un mecanismo material en un mecanismo moral. Vamos a examinar ahora uno o dos juegos, pero limitándonos a indicaciones sumarias.

II. *El fantoche de hilos*. Innumerables son las escenas de comedia en que un personaje cree hablar y proceder libremente, conservando todo lo que es esencial a la vida, y, sin embargo, mirándole por otro lado, nos parece un simple juguete en manos de alguien que se divierte a sus expensas. Del fantoche que el niño mueve por medio de un hililllo a Geronte y Argante manejados por Scapin, no hay un gran trecho. Oigamos al mismo Scapin: «Ya hemos encontrado la *máquina*»; «el cielo les echa en mis redes», etcétera. Por natural instinto y porque es preferible, cuando menos imaginariamente, engañar a ser engañado, el espectador se pone siempre al lado de los pícaros, se pasa a su bando, y desde este momento, lo mismo que el niño que consigue que un camarada le preste un juguete, hace ir y venir por la escena al fantoche cuyos hilos cogió en sus manos. Esta última condición no es, sin embargo, indispensable. Podemos permanecer ajenos a cuanto pasa en el escenario con tal que conservemos la sensación precisa de una combinación mecánica. Así ocurre cuando un personaje oscila entre dos partidos opuestos, que le atraen alternativamente. Ved a Panurgo preguntando a Pedro y a Pablo si deberá casarse. Observemos cómo el autor cómico tiene siempre buen cuidado de *personificar* las dos partes contrarias. A falta de espectador se necesita, por lo menos, un actor que mueva hilos.

Recordemos que cuanto hay de serio en la vida arranca de nuestra libertad. Los sentimientos que fuimos madurando en nuestro interior, las pasiones cuyo fuego conservamos, las acciones deliberadas, decididas y ejecutadas por nosotros, todo lo que procede de nosotros y es verdaderamente nuestro, comunica a la vida su desarrollo dramático y generalmente serio. ¿Qué se necesita para cambiar todo esto en comedia? Habría que suponer que una aparente libertad encubre un juego de fantoches. Que somos, como dijo el poeta:

> *... humildes marionetas cuyos hilos*
> *están en manos de la Necesidad.*

No hay, pues, escena real, escena seria y hasta dramática, que no pueda llevarla la fantasía hasta lo cómico con sólo evocar esta sencilla imagen. No hay juego que tenga ante sí más vasto campo.

III. *La bola de nieve*. A medida que avanzamos en el estudio de los procedimientos que sigue la comedia, advertimos más claramente el papel que corresponde a las reminiscencias infantiles. Es posible que estas reminiscencias se relacionen más que con tal o cual juego con el aparato mecánico que les sirve de base. El mismo aparato se puede encontrar en juegos muy diversos, así como se encuentra el mismo ritmo en muchas fantasías musicales. Pero lo que importa, lo que el espíritu

retiene, lo que por grados insensibles pasa de los juegos del niño a los del hombre, es el *esquema* de esta combinación, o, si se quiere, la fórmula abstracta, cuyas aplicaciones especiales constituyen estos mismos juegos. He aquí, por ejemplo, la bola de nieve que va haciéndose más grande a medida que rueda. También podríamos citar los soldaditos de plomo, colocados en fila; si se empuja al primero, cae sobre el segundo, que a su vez derriba al tercero, y así sucesivamente hasta que todos van a tierra. Cabría pensar, por último, en los castillos de naipes laboriosamente construidos; el primero de estos naipes tarda en desplomarse, su vecino lo hace más pronto, y así se acelera la labor de destrucción hasta que corre vertiginosa hacia la catástrofe final. Todos estos objetos son muy diferentes, pero todos nos sugieren la misma visión abstracta, la de un efecto que se va propagando, de modo que la causa, insignificante en su origen, llega a alcanzar un constante progreso, hasta llegar a un resultado tan importante como inesperado. Abramos ahora un libro infantil de estampas y veremos que el mecanismo tiende hacia la forma de una escena cómica. He aquí, por ejemplo (lo he tomado al acaso de una *serie de Epinal*), un visitante que entrando precipitadamente en un salón empuja a una señora, la cual vierte su taza de té sobre un anciano respetable; éste, a su vez, resbala contra una vidriera, y los cristales, al romperse, caen a la calle, precisamente sobre la cabeza de un guardia, que pone en movimiento a toda la Policía, etcétera. El mismo aparato, las mismas combinaciones encontraréis en muchas estampas destinadas a las personas mayores. En las historias mudas que trazan los dibujantes festivos suele intervenir un objeto que va cambiando de sitio y varias personas que le siguen en sus movimientos. Este cambio de posición del objeto da lugar a cambios de situación cada vez más pintorescos entre las personas. Pasemos ahora a la comedia. ¡Cuántas escenas bufas y hasta cuántas situaciones cómicas no podrían reducirse a este sencillo modelo! Vuélvase a leer el relato de Chicanneau en los *Litigantes*: una serie de procesos que engranan unos en otros, mientras que el mecanismo funciona más rápido cada vez, hasta que el pleito que se entabló por un saco de heno cuesta al litigante lo mejor de su hacienda. Racine nos da esta impresión de aceleramiento creciente. El mismo artificio se halla en ciertas escenas del *Quijote*; por ejemplo, en la de la venta, donde por un singular enlace de circunstancias el muletero golpea a Sancho, éste a Maritornes, sobre la cual va a caer el ventero, etcétera. Y henos, por fin, en el vodevil contemporáneo.

¿Habrá que recordar todas las formas que reviste en él esta combinación? La más frecuente consiste en que cierto objeto material (por ejemplo, una carta) tenga una importancia capitalísima para determinados personajes y haya que buscarlo a toda costa. Este objeto, que siempre se escapa de las manos cuando se le cree poseer, rueda a través de toda la obra, originando incidentes cada vez más complicados, más importantes, más imprevistos. Todo esto se asemeja a un juego de la niñez, su semejanza es mayor de lo que a primera vista pudiera creerse. No es otra cosa que el efecto de la bola de nieve.

Es característico de esta combinación mecánica el que siempre sea *reversible*. Un niño se divierte cuando la bola lanzada contra los hitos los va derribando, y causa cada vez mayor estrago. Pero aún será más la risa del pequeñuelo si la bola, después de girar en todos sentidos, vuelve a su punto de partida. En otros términos, el mecanismo es cómico cuando el movimiento se desarrolla rectilíneo; pero es más cómico todavía cuando el movimiento se hace circular; cuando todos los

esfuerzos de los personajes, por un encadenamiento de causas y efectos, tienden a volverle al mismo sitio. Ahora bien; un sinnúmero de vodeviles gravitan sobre esta idea. Se trata de un sombrero de paja de Italia que un caballo se ha comido. Sólo existe en todo París un sombrero semejante a aquél y es preciso encontrarlo a toda costa. Este sombrero, que huye en el instante en que se le va a coger, hace dar desesperadas carreras al personaje principal, que tira a su vez de todos los demás personajes y los lleva cogidos, como el imán arrastra tras sí las limaduras de hierro, removiéndolas en virtud de una tracción que se transmite de una en otra. Pero después de muchos incidentes, cuando se cree haber llegado al final, resulta que aquel sombrero que tanto se buscó es precisamente el que se había comido el caballo. La misma odisea ofrece otra comedia de Labiche, no menos célebre. Aparecen jugando a las cartas un viejo solterón y una solterona, que son antiguos amigos. Ambos se han dirigido separadamente a una agencia matrimonial. De desgracia en desgracia y a través de mil dificultades, les vemos correr durante toda la obra, hasta llegar al fin a la ansiada entrevista en la que se han de encontrar de nuevo el tino con el otro. Este mismo efecto circular, la misma vuelta al punto de partida, hallamos en su obra más reciente. Un marido desesperado cree librarse de su mujer y de su suegra mediante el divorcio. Vuelve a casarse, pero el juego del divorcio y del matrimonio le trae de nuevo a su primera mujer, agravada ahora, en el papel de nueva suegra.

Cuando se piensa en la intensidad y en la abundancia de este género de comicidad, se comprende que haya llegado a preocupar a ciertos filósofos. Andar mucho camino para volver, sin advertirlo, al punto de partida es hacer un gran esfuerzo para nada. Tentaciones dan de definir lo cómico de esta última manera. Tal parece ser la idea de Herbert Spencer: «La risa es el indicio de un esfuerzo que de pronto se resuelve en nada». Ya decía Kant: «La risa procede de algo que se espera y que de pronto se resuelve en nada». Reconozco que estas definiciones podrían aplicarse a nuestros ejemplos últimos, pero con ciertas restricciones, pues hay muchos esfuerzos inútiles que no mueven a risa. Porque si estos ejemplos nos muestran una gran causa seguida de un efecto pequeño, hemos citado otros que deberían definirse a la inversa: un gran efecto originado por una pequeña causa. Pero esta segunda definición no valdría más que la primera. La desproporción entre causa y efecto, preséntese en un sentido u otro, nunca es la fuente directa de la risa. Lo que nos hace reír es algo que puede manifestarse en ciertos casos por medio de esta desproporción, es decir, el singular artificio mecánico que se transparenta a través de la serie de efectos y de causas. Si nos olvidamos de este artificio mecánico, habremos perdido el único hilo conductor que podrá guiarnos en el laberinto de lo cómico, y la regla que acabamos de seguir, aplicable quizá a algunos casos convenientemente elegidos, correrá el riesgo de dar con un ejemplo que la destruya.

Pero ¿por qué nos reímos de este artificio mecánico? Que la historia de un individuo o de un grupo se nos aparezca como un juego de engranajes, de resortes o de hilos, es sin duda algo extraño; pero ¿de dónde procede el carácter especial de la rareza? ¿Por qué es cómica? A esta pregunta, que suscitan muchas armas, daremos siempre la misma respuesta. Ese rígido mecanismo que alternativamente sorprendemos, como un intruso, en la continuidad de las cosas humanas, tiene para nosotros un especial interés, porque representa como una *distracción* en la marcha de la vida. Si los acontecimientos pudiesen atender constantemente a su propio curso, no habría esas coincidencias que hemos señalado, ni esos encuentros, ni esas series circulares; todo marcharía hacia delante en

progreso continuo. Si todos los hombres estuviésemos siempre atentos al curso de la vida, en continuo contacto con los demás y con nosotros mismos, nunca parecería que las cosas se mueven por hilos o resortes. Lo cómico es aquel aspecto de la persona que le hace asemejarse a una cosa, ese aspecto de los acontecimientos humanos que imita con una singular rigidez el mecanismo puro y simple, el automatismo, el movimiento sin la vida. Expresa, pues, lo cómico cierta imperfección individual o colectiva que exige una corrección inmediata. Y esta corrección es la risa. La risa es, pues, cierto gesto social que subraya y reprime una distracción especial de los hombres y de los hechos.

Pero todo esto nos invita a llevar nuestra investigación más lejos y más alto. Hasta ahora nos hemos entretenido descubriendo en los juegos del hombre ciertas combinaciones mecánicas que divierten al niño. Es totalmente empírico este procedimiento. Ya es hora de que abordemos una deducción metódica y completa, de que vayamos a buscar en su misma fuente, en su principio permanente y simple, los múltiples y variables procedimientos del teatro mecánico. Decíamos que este teatro combina los hechos de modo que evoquen la idea de un mecanismo a través de las formas externas de la vida. Determinemos ahora en virtud de qué caracteres la vida, contemplada desde fuera, parece basarse en un simple mecanismo. Bastara examinar los caracteres opuestos y se obtendrá la fórmula abstracta y general de todos los procedimientos de comedia.

La vida se nos presenta como una evolución en el tiempo y como una combinación en el espacio. Considerada en el tiempo, es el progreso continuo de un ser que está envejeciendo sin cesar, es decir, que nunca vuelve atrás ni se repite. Considerada en el espacio, presenta elementos tan íntimamente solidarios, tan exclusivamente hechos los unos para los otros, que ninguno de ellos podría pertenecer al mismo tiempo a dos organismos diferentes: cada ser es un sistema cerrado de fenómenos incapaz de interferenciar con otros sistemas. Cambio continuo de aspecto, irreversibilidad de fenómenos, individualidad perfecta de una serie encerrada en sí misma: he aquí los caracteres exteriores (reales o aparentes, poco importa) que distinguen lo vivo de lo puramente mecánico. Obrando ahora a la inversa tendremos tres procedimientos cómicos, que llamaremos, si queréis, *repetición, inversión e interferencia de series*. Fácil es comprobar que estos procedimientos son los del vodevil y que no podrían ser otros.

Se les encontrará, mezclados en dosis variables, en todas las escenas que acabamos de examinar, y a mayor abundamiento en los juegos infantiles cuyo mecanismo reproducen. No tenemos que insistir en este análisis. Mayor utilidad conseguiríamos en su estado de pureza, examinando ejemplos nuevos. Nada nos será más fácil, pues así se encuentran en la comedia clásica y también en el teatro contemporáneo.

I. *La repetición*. No se trata, como hace un instante, de una palabra o de una frase que un personaje repite, sino de una situación, esto es, de una combinación de circunstancias, que con ligeras diferencias se producen en muchas ocasiones, cortando el curso cambiante de la vida. La experiencia nos presenta este género de lo cómico, aunque tan sólo en su estado rudimentario. Si un día me encuentro en la calle con un amigo a quien no veía desde mucho tiempo, nada tendrá de cómico esta situación. Pero si el mismo día me lo vuelvo a encontrar por segunda, por tercera y hasta

por cuarta vez, acabaremos los dos por reírnos de la *coincidencia*. Figuraos ahora toda una serie de hechos que den ilusión de la vida, y suponed en medio del avance de esta serie una misma escena que se reproduce entre los mismos personajes o entre personajes distintos: será otra coincidencia, pero mucho más extraordinaria. Tales son las repeticiones que vemos en el teatro. Cuando la escena repetida sea más compleja y se produzca más naturalmente, mayor será su carácter cómico. Dos condiciones que parecen excluirse y que el autor dramático deberá conciliar a fuerza de ingenio.

El vodevil contemporáneo emplea este procedimiento bajo todas sus formas. Una de las más conocidas consiste en pasear cierto grupo de personajes a través de los ambientes más diversos, para que hagan renacer, en circunstancias siempre nuevas, una misma serie de hechos y malandanzas que se corresponden con mutua simetría.

Muchas son las obras de Molière en que desde el principio hasta el fin repite una misma serie de acontecimientos. En *La escuela de las mujeres* viene a repetirse el mismo efecto en tres tiempos: 1.º, Horacio cuenta a Arnolfo lo que se le ha ocurrido para engañar al tutor de Agnes, que resulta ser el mismo Arnolfo; 2.º, Arnolfo cree haber parado el golpe; 3.º, Agnes hace que las precauciones de Arnolfo redunden en beneficio de Horacio. La misma periodicidad regular se observa en *La escuela de los maridos*, en el *Aturdido*, y sobre todo en *Jorge Dandin*, donde volvemos a encontrar el mismo efecto en tres tiempos: 1.º, Jorge Dandin advierte que su mujer le engaña; 2.º, llama en su auxilio a los parientes de la infiel; 3.º, el mismo Jorge Dandin presenta a todos sus excusas.

Algunas veces esta escena de repetición se desarrolla entre personajes diferentes. No es raro entonces que el primer grupo lo compongan los señores y el segundo los criados, viniendo éstos a repetir en otro tono, y trasladada a un estilo menos noble, la misma escena, ya representada por sus amos. Toda una parte del *Despecho amoroso*, y otra del *Anfitrión*, se hallan construidas con arreglo a este plan. En *El capricho*, entretenida comedia de Benedix, se sigue un orden inverso, pues son los señores los que reproducen una escena de obstinación cuyo ejemplo les dieron los criados.

Pero sean cualesquiera los personajes entre los cuales se desarrollen situaciones simétricas, parece existir una gran diferencia entre la comedia clásica y el teatro contemporáneo. El objeto es siempre el mismo, introducir en los acontecimientos cierto orden matemático, dejándoles, no obstante, el aspecto de verosimilitud, es decir, de la vida. Pero los procedimientos difieren. En la mayor parte de los vodeviles se trabaja directamente sobre el ingenio del espectador. Por extraordinaria que sea la coincidencia, resultará verosímil por el solo hecho de ser aceptada, y el espectador la aceptará si se le ha ido preparando poco a poco para ello. Así suelen proceder los autores contemporáneos. Por el contrario, en el teatro de Molière, las disposiciones de los personajes y no las del público son las que hacen que la repetición parezca natural. Cada uno de estos personajes representa una fuerza que se aplica en cierta dirección, y al concentrarse entre sí estas fuerzas, siempre del mismo modo, acaba por producirse una situación que si va repitiendo. De esta suerte la comedia de situación viene a lindar con la comedia de carácter. Y si el arte clásico es aquél que no pretende sacar del efecto más de lo que haya en la causa, bien merece el epíteto de clásica esta comedia.

II. *La inversión*. Este segundo procedimiento tiene tanta analogía con el anterior, que nos

contentaremos con definirlo sin insistir en sus aplicaciones. Imaginad ciertos personajes colocados en cierta situación, y sólo con hacer que esta situación se repita y que los papeles queden invertidos, tendréis una escena cómica. A esta clase pertenece la doble escena de salvamento en el *Viaje de M. Perrichon*. Pero tampoco es necesario que dos escenas simétricas pasen a nuestra vista. Bastara que el autor nos muestre una de ellas, con tal que esté seguro de que pensamos en la otra. Por eso causa risa el procesado que predica moral a los jueces, el niño que pretende dar una lección a sus padres, todo aquello, en suma, que puede comprenderse bajo el título del «mundo al revés».

También acostumbra el autor presentarnos un personaje que está preparando las redes que han de envolverle. La historia del perseguidor víctima de su persecución y del embaucador embaucado, forman el fondo de nuestras comedias, y ya aparecía en la antigua farsa. El abogado Pathelin indica a su cliente una estratagema para engañar al juez, pero el cliente se vale de esta estratagema para no pagarle al abogado. Una mujer despótica obliga a su marido a hacer las faenas de la casa y le apunta en un cuaderno todas las obligaciones que le impone. Más tarde la mujer cae en el fondo de una cuba; pero el marido se niega a sacarla de allí, pretextando que aquello no está en el cuaderno. La literatura moderna nos presenta otras muchas variaciones sobre el tema del ladrón robado. En el fondo, siempre hay una recíproca inversión de papeles, una situación que se vuelve contra el mismo que la preparó.

Esto viene a confirmar la ley, cuyas varias aplicaciones ya hemos señalado. Una escena cómica, cuando se ha reproducido muchas veces, pasa al estado de *categoría* o de modelo. Se hace divertida por sí misma, independientemente de las causas que determinaron el que así nos lo pareciera. Entonces unas escenas que no sean cómicas en derecho, podrán serlo de hecho si se le asemejan en algo, pues evocarán una imagen que ya tenemos por festiva y vendrán a clasificarse en un género donde figura un modelo de cómico, oficialmente reconocido. A uno de estos géneros pertenece la escena del *ladrón robado*. De ella irradia, sobre una multitud de otras escenas, lo cómico que en sí misma contiene. Y concluye por hacer cómica toda malandanza que un individuo se busca por su culpa, cualesquiera que sean una y otra, y hasta una alusión a esta malandanza, una palabra que la recuerde: «Tú lo has querido, Jorge Dandin»; esta frase no tendría nada de divertida sin las resonancias cómicas que la prolongan.

III. Pero bastante hemos hablado ya de la repetición y la inversión. Ocupémonos de la «interferencia de las series». Es un efecto cómico cuya fórmula no es fácil de hallar por la extraordinaria variedad de formas que afecta en el teatro. Acaso se la debiera definir:

«Toda situación es cómica cuando pertenece a dos series de hechos absolutamente independientes y se puede interpretar a la vez en dos sentidos totalmente distintos».

Inmediatamente habréis pensado en el *equívoco*. El equívoco es una situación que presenta simultáneamente dos sentidos diversos, posible el uno, el que los autores le dan, y real el otro, el que le da el público. Advertimos el sentido real de la situación, porque se han cuidado de mostrárnosla en todos sus aspectos, mientras los personajes sólo conocen un aspecto de la misma, y de ahí su confusión, su falso criterio de cuanto ocurre a su alrededor, y de cuanto hacen ellos mismos. Por el contrario, el espectador pasa de este falso juicio al verdadero, oscila entre el sentido posible y el

real, y de esta fluctuación entre dos interpretaciones opuestas nace la distracción que el equívoco nos proporciona. Se comprende que esta fluctuación haya interesado a los filósofos y que algunos viesen la esencia misma de lo cómico en un choque o en una superposición de dos juicios contradictorios. Pero tal definición dista mucho de convenir a todos los casos, y aún conviniéndoles, no defiende el principio mismo de lo cómico, sino tan sólo una de sus consecuencias más o menos remotas. Fácil es advertir que ese equívoco del teatro no es otra cosa que un caso concreto de un fenómeno general, la interferencia de las series independientes. Además de esto, el equívoco no es ridículo en sí mismo, sino sólo como signo de una interferencia de series.

En todo equívoco cada uno de los personajes está enzarzado con una serie de hechos que conoce exactamente y a los que acomoda sus palabras y sus actos. Cada una de estas series de hechos, que sólo interesan a cada uno de los personajes, se van desarrollando con absoluta independencia, pero llega a un momento en que las palabras y los actos de cada una de ellas pudieran convenir también a cualquier otro. De ahí el error de los personajes, de ahí el equívoco, que no es cómico de por sí, sino porque sirve para manifestar la coincidencia de dos series independientes. Prueba de ello es que el autor tiene que imaginarse constantemente para atraer nuestra atención sobre el doble hecho de la independencia de las series y su coincidencia. Lo consigue generalmente renovando constantemente la falsa amenaza de una disociación de las dos series coincidentes. Parece que a cada momento vaya a estropearse todo, pero siempre se arregla de nuevo. Este juego nos hace reír más que el vaivén de nuestro espíritu entre dos afirmaciones contradictorias. Y nos hace reír porque pone de relieve la interferencia de dos series independientes, fuente verdadera del efecto cómico.

Además, el equívoco puede no ser más que un caso particular. Es uno de los medios (el más artificial acaso) que pueden emplearse para hacer sensible la interferencia de las series; pero no es el único. En vez de dos series contemporáneas podría tomarse una serie de hechos antiguos y otra de sucesos actuales. Si las dos series se cruzan en nuestra imaginación, no habrá equívoco, y, sin embargo, seguirá produciéndose el mismo efecto cómico. Pensad en el cautiverio de Bonivard en el castillo de Chillón: he ahí una primera serie de hechos. Imaginad en seguida a Tartarín en su excursión por Suiza, detenido y encarcelado: segunda serie, independiente de la primera. Haced que Tartarín se quede sujeto a la misma cadena de Bonivard y que por un momento parezca que coinciden ambas historias, y tendréis una escena sumamente divertida, de las más divertidas que la fantasía de Daudet imaginara. Muchos incidentes del género heroico-cómico podrían ser susceptibles de este análisis. La transposición siempre cómica de lo antiguo en moderno está inspirado en esa misma idea.

Labiche ha empleado este procedimiento bajo todas sus formas. Unas veces empieza por formar las series independientes complaciéndose en idear interferencias: coge un grupo, por ejemplo, una boda, y la hace caer en ambientes totalmente extraños, donde puede intercalarse momentáneamente merced a ciertas coincidencias. Otras veces conserva a través de toda la obra una misma serie de personajes, pero haciendo que algunos tengan luego que disimular y se entiendan entre sí desempeñando de este modo una pequeña comedia en medio de la gran comedia. Parece a cada momento que una de estas dos comedias vaya a entorpecer a la otra, pero sin embargo, todo se arregla en seguida, restableciéndose la coincidencia entre ambas series. Por último, en otras

ocasiones se intercala en la serie real otra completamente fantástica, por ejemplo, un pasado que se quería ocultar y que se presenta a cada momento, pero que concluye por reconciliarse con unas situaciones que parecían incompatibles con ella. Obsérvese, no obstante, nunca faltan las dos series independientes y la coincidencia parcial.

Pondremos aquí fin a este análisis de los procedimientos del vodevil. Que haya interferencias de serie, inversión o repetición, el objeto es siempre el mismo: obtener lo que hemos llamado *mecanización* de la vida. Se toma un sistema de hechos y de relaciones, se le transporta en bloque a otro sistema con el cual coincida en parte. Estas operaciones equivalen a tratar la vida como un mecanismo de repetición, con efectos reducibles y piezas intercambiables. La vida real es un vodevil cuando produce efectos de este género, y, por consiguiente, cuando se olvida de sí misma, pues si siempre se estuviese observando sería una variada continuidad, un progreso irreductible, una unidad indina. Y he aquí por qué lo cómico de los actos puede definirse como una distracción de las cosas, de igual modo que lo cómico de un carácter individual consiste siempre, como ya lo insinuamos y más adelante lo probaremos, en cierta distracción fundamental de la persona. Pero esta distracción de los hechos es excepcional, y sus efectos son muy leves. En todo caso es incorregible y de nada sirve que nos riamos de ella. Tal es la razón de que a nadie se le habría ocurrido exagerarla, erigirla en sistema, crear para ella un arte, si la risa no fuese siempre un placer y si la Humanidad no buscase hasta la menor ocasión de hacer sonar sus cascabeles. Así se explica el vodevil, que es a la vida real lo que el muñeco articulado es al hombre que anda; el vodevil, que marca una artificiosa exageración de cierta tiesura natural de las cosas. El hilo que enlaza a la vida real no puede ser más frágil. Es un simple juego, subordinado como todos a un convencionalismo que se aceptó en su origen. La comedia de carácter tiene en la vida raíces mucho más profundas. De ella nos ocuparemos en la última parte de este estudio. Pero antes debemos analizar lo cómico de las palabras, un género que se asemeja por muchos aspectos al del vodevil.

II

Acaso haya algo de artificioso en esto de hacer una categoría especial para lo cómico de las palabras, pues la mayor parte de los efectos cómicos hasta ahora estudiados se producen por la intervención del lenguaje. Pero hay que distinguir entre lo cómico que expresa el lenguaje y lo cómico que crea el lenguaje mismo. La primera clase de comicidad podría traducirse a otro idioma, aunque perdería la mayor parte de su relieve al pasar a otra sociedad que fuese distinta por sus costumbres, por su literatura, y sobre todo por sus asociaciones de ideas. La segunda clase de comicidad es generalmente intraducible. Todo cuanto es se lo debe a la estructura de la frase o a la elección de las palabras. No registra, por medio del lenguaje, ciertas distracciones de los hombres o de los hechos, sino que subraya las distracciones del lenguaje mismo. Es el lenguaje quien resulta aquí cómico.

Sabido es que las frases no se hacen por sí solas, y que si nos reímos de ellas, podríamos del mismo modo reírnos de su autor. Pero esta última condición no es indispensable. La frase, la palabra,

tiene aquí una fuerza cómica independiente. Y prueba de ello es que en la mayor parte de los casos no sería difícil decir de qué nos reímos, aunque sintamos confusamente que es de alguien.

Tampoco ha de ser siempre el motivo risible la persona que habla. Convendría que estableciésemos una importante distinción entre lo *ingenioso* y lo *cómico*. Me inclino a creer que una palabra es cómica cuando nos hace reír de quien la pronuncia, e ingeniosa cuando nos hace reír de un tercero o de nosotros mismos. Pero lo más frecuente es que no podamos afirmar si la palabra es cómica o ingeniosa. Es simplemente risible.

Antes de seguir más adelante conviene precisar bien lo que se entiende por ingenio. Una frase ingeniosa nos hace sonreír cuando menos, y, por lo tanto, para completar el estudio de la risa, es preciso internarnos en la naturaleza de lo ingenioso, hay que esclarecer su idea fundamental. Pero temo que esta esencia sutilísima sea de las que se descomponen al exponerlas a la luz.

Distingamos primeramente dos acepciones de la palabra ingenio, una más amplia que la otra. En la acepción más amplia puede decirse que se llama ingenio a cierta *dramática manera* de pensar. En vez de manejar las ideas como símbolos indiferentes, el hombre de ingenio las ve, las escucha, y, sobre todo, las hace dialogar entre sí como si fuesen personajes. Las hace salir a la escena y sale él también en cierto modo. Todo pueblo que guste del ingenio es naturalmente apasionado del teatro. En todo hombre de ingenio hay algo de poeta, como en todo buen lector hay una iniciación de comediante. Y establecido este parangón no sería difícil llegar a una proporción entre los cuatro términos. Para leer bien basta poseer la parte intelectual del arte escénico, pero no podrá representar bien quien no sea actor en cuerpo y alma. Del mismo modo, la creación práctica exige cierto olvido de sí mismo que no es muy frecuente en el hombre de ingenio. Siempre lo veremos transparentándose detrás de cuanto dice y de cuanto hace. Y si no es absorbido es porque sólo pone allí su inteligencia.

He aquí, pues, que todo poeta podrá revelarse como hombre de ingenio tan pronto como le venga en gana. Nada tendrá que adquirir para esto, pues, al contrario, será preciso que de algo se desprenda. Le bastará dejar que platiquen sus ideas «sin ningún objeto, por puro placer». Será suficiente que desate el doble lazo entre sus sentimientos y sus ideas, entre su alma y la vida. Llegará a ser un hombre de ingenio si no aspira a ser poeta por el corazón, limitándose a serlo por la inteligencia.

Pero si el ingenio consiste por lo general en ver las cosas *sub specie theatri*, se concibe que tienda a una cierta variedad del arte dramático, esto es, a la comedia. He aquí, pues, un concepto que interesa para la teoría de la risa. En este sentido llamaremos *ingenio* a cierta disposición que tiende a esforzar como de pasada unas escenas de comedia, pero tan discreta, tan ligera y tan rápidamente, que todo haya concluido cuando lo empecemos a advertir.

¿Y quiénes son los actores de estas escenas? ¿A quién se dirige el hombre de ingenio? En primer lugar a sus mismos interlocutores, cuando la frase es una réplica a uno de ellos. Con frecuencia a una persona ausente, que se supone está hablando con él. Y más a menudo todavía a todo el mundo, quiero decir, al sentido común, al cual toma a partido, convirtiendo en paradoja una idea corriente, utilizando una frase, parodiando una cita o un proverbio.

Comparad estos casos y veréis cómo son variaciones sobre un tema de comedia bastante conocido, el del *ladrón robado*. Se coge una metáfora, una frase, un razonamiento, se vuelve contra

quien lo hizo o pudo hacerlo, y de este modo se le hace decir lo que no dijo y acaba por quedar envuelto en las redes del lenguaje.

Pero el tema del *ladrón robado* no es el único. Acabamos de examinar muchas especies de lo cómico. Pues bien; no hay una sola de ellas que, afinándola, no pueda resolverse en un rasgo de ingenio.

Como consecuencia de esto, toda frase ingeniosa será susceptible de un análisis cuya fórmula farmacéutica (por llamarla así) se puede anticipar. Ved la fórmula: Tómese la frase, condénsesela en una escena. Resultará que la frase en cuestión habrá quedado reducida a sus elementos más sencillos, y se tendrá su explicación completa.

Apliquemos este método a un ejemplo clásico. «Siento que me duele tu pecho», escribía Madame de Sévigné a su hija enferma. He ahí una frase ingeniosa. Si nuestra teoría es exacta, nos bastará recargar esta frase, agrandarla y condensarla, para que resulte una escena cómica. Pues bien; esta escena la encontramos ya hecha en *El amor médico*, de Molière. Clitandro, llamado para asistir a la hija de Sganarelle, se limita a tomar el pulso al mismo Sganarelle, y fundándose en la simpatía que debe existir entre el padre y la hija, afirma con tono doctoral: «Vuestra hija está muy enferma». He aquí el tránsito de lo ingenioso a lo cómico. Sólo nos falta para completar nuestro análisis inquirir qué pueda haber de cómico en la idea de formular el diagnóstico del hijo consultando al padre o a la madre. Sabemos que una de las formas esenciales de la fantasía cómica consiste en representarnos al hombre vivo como a una especie de muñeco articulado y que generalmente, para sugerirnos esta imagen, se nos muestra dos o tres personas que hablan y obran como si realmente estuviesen ligadas por hilos invisibles. Y ¿no es ésta la idea que aquí se nos sugiere, induciéndonos a materializar la simpatía entre padre e hija?

Ahora nos explicamos por qué los autores que han tratado del ingenio se limitaron a consignar su complejidad extraordinaria, sin lograr nunca definirlo. Hay muchas maneras de ser ingenioso; casi tantas como de no serlo. Pero para advertir lo que unas y otras tienen de común, es preciso que empecemos por precisar la relación de lo ingenioso con lo cómico. Una vez determinada esta relación, ya todo se ilustra. Entre lo cómico y lo ingenioso se descubre la misma relación que entre una escena ya hecha y el esbozo de otra por hacer. Habrá tantas variedades de ingenio como formas puede revestir lo cómico. Es menester, pues, empezar; por definir lo cómico, encontrando (lo que ya es bastante difícil) el hilo que conduce de una a otra forma. De esta suerte se habrá analizado también el ingenio, que entonces parecerá lo cómico volatilizado. Seguir el método inverso, buscar directamente la fórmula del ingenio es caminar a un segundo fracaso.

¿Qué se diría del químico que tuviera cuerpos a su discreción en el laboratorio y pretendiese no estudiarlos sino en el estado de simples vestigios en la atmósfera?

Esta comparación de lo ingenioso con lo cómico nos indica al mismo tiempo la marcha que debemos seguir para el estudio de lo cómico en las frases. De un lado vemos que no hay diferencia esencial entre una frase cómica y otra ingeniosa, y por otra parte, la frase de ingenio, aunque ligada a una figura de lenguaje, evoca siempre la imagen clara y precisa de una escena cómica. Esto equivale a decir que lo cómico del lenguaje debe corresponder, punto por punto, a lo cómico de los actos y de las situaciones, y que no es más que su proyección, por decirlo así, sobre el plano de las palabras.

Volvamos, pues, a lo cómico de los actos y de las situaciones. Examinemos los principales procedimientos porque se obtiene y apliquémoslos a la elección de las palabras y a la construcción de las frases. De este modo tendremos todas las formas posibles de lo cómico de las palabras y todas las variedades del ingenio.

I. Deslizándose por un efecto de rigidez o de velocidad adquirida, se llega a decir lo que no se quería decir, o se llega a hacer lo que no se quería hacer: he ahí, como ya sabemos, una de las grandes fuentes de lo cómico. Esta es la causa de que la distracción sea esencialmente risible. Y es, además, la causa de que nos haga reír todo cuanto pueda haber de rígido y de mecánico en el gesto, en las actitudes y aun en los rasgos de la fisonomía.

¿Se observa en el lenguaje este género de tiesura? Indudablemente que sí, pues hay fórmulas completamente hechas y frases estereotipadas. Un personaje que se expresase siempre en este estilo, sería invariablemente cómico. Pero para que una frase aislada sea por sí misma cómica, una vez desasida de aquél que la pronuncia, no basta que sea una frase hecha, es preciso además que lleve un signo que nos ayude a conocer, sin titubeo posible, que ha sido pronunciada de un modo automático. Y esto sólo puede ocurrir cuando la frase encierra un absurdo manifiesto, ya sea un grosero error, ya una contradicción de palabras. De ahí esta regla general: «Se obtendrá una frase cómica vaciando una idea absurda en el molde de una frase consagrada».

Ce sabré est le plus beau jour de ma vie, dice M. Prudhomme. Traducir la frase al inglés o al alemán, y de cómica que era en francés quedará reducida a un absurdo. Porque «el día más hermoso de mi vida» es una de esas frases hechas a las que ya tenemos acostumbrado el oído. Para que en estas condiciones sea cómica una frase, basta que resalte el automatismo del que la pronuncia. Y tal efecto se consigue intercalando en ella un absurdo. El absurdo no es aquí por completo la fuente de lo cómico. No es sino un medio, tan sencillo cuanto eficaz, de ponerlo de relieve.

Sólo hemos citado una frase de M. Prudhomme. Pero la mayor parte de las que se le atribuyen están cortadas por el mismo patrón. M. Prudhomme es el hombre de las frases hechas. Y como las hay en todos los idiomas, siempre se podrán transportar a M. Prudhomme, aunque rara vez se le pueda traducir.

Suele ocurrir que la frase corriente, a cuyo amparo pasa el absurdo, sea algo más difícil de advertir.

«No me gusta trabajar entre comidas», ha dicho un perezoso. La frase no sería divertida, si no hubiera este precepto higiénico: «No se debe comer entre comidas».

A veces el efecto se complica. En lugar de una sola frase hecha, hay dos o tres que encajan una en otra. Tomemos como ejemplo esta frase de un personaje de Labiche: «Sólo Dios tiene el derecho de matar a un semejante».

En mi concepto entran aquí dos proposiciones que nos son familiares: «Dios es quien dispone de la vida de los hombres», y «Es un crimen para un hombre matar a un semejante». Pero ambas están combinadas de manera que engañen nuestros oídos y nos den la impresión de esas frases que maquinalmente se repiten y aceptan. De ahí esa somnolencia de nuestra atención de la que nos saca súbitamente el absurdo.

Estos ejemplos explican suficientemente cómo una de las formas más importantes de lo cómico se proyecta y simplifica en el plano del lenguaje. Pasemos a una forma menos general.

II. «Nos reímos siempre que nuestra atención se desvía hacia lo físico de una persona, cuando debiera concentrarse en su aspecto moral». He ahí una ley que formulamos en la primera parte de este estudio. Apliquémosla al lenguaje. Podría decirse que la mayor parte de las palabras tienen un sentido *físico* y otro *moral*, según que se las tome en su acepción propia o en la figurada. Toda palabra se aplicó en un principio a designar un objeto concreto o un acto material; pero su sentido fue espiritualizándose con el tiempo hasta convertirse en una relación abstracta o en una idea pura. Así, pues, para que nuestra ley sea aplicable a este caso, será preciso darle la siguiente forma: «Se obtiene un efecto cómico siempre que se afecta entender una expresión en su sentido propio, cuando se la emplea en el figurado». O esta otra: «En cuanto nuestra atención se concentra sobre la materialidad de una metáfora, la idea expresada resultará cómica».

«Todas las artes son hermanas». En esta frase la palabra *hermana* está tomada metafóricamente para designar una semejanza más o menos profunda. Y se la emplea en este sentido con tanta frecuencia, que no pensamos ya al oírla en la relación concreta y material que implica todo parentesco. Pero pensaríamos más en él si nos dijeran: «Todas las artes son primas», porque la palabra *prima* no se emplea con tanta frecuencia en un sentido figurado, y así se teñiría de un leve matiz cómico. Vayamos ahora hasta el otro extremo: supongamos que hagan recaer violentamente toda nuestra atención sobre la materialidad de la imagen, escogiendo una relación de parentesco, y al punto saltará el efecto risible. De ahí la conocida frase, que también creo se atribuye a M. Prudhomme: «Todas las artes son hermanas».

«Corre en pos del ingenio», decíase delante de Boufflers, hablando de cierto presuntuoso personaje. Si Boufflers hubiera respondido: «Pues no lo atrapará», esto hubiese sido el comienzo de una frase ingeniosa, pero nada más que su comienzo, porque a la palabra *atraparse* la toma en un sentido figurado casi con igual frecuencia que a la de *correr*, y no nos obliga a materializar con excesiva violencia la imagen de los dos corredores, lanza dos uno tras de otro. ¿Queréis que la respuesta resulte del todo ingeniosa? Habrá que tomar del vocabulario del deporte un término no tan concreto y tan vivo que no haya más remedio que imaginarnos que asistimos a una carrera, y eso es lo que hace Boufflers cuando exclama: «¡Apuesto por el ingenio!».

Decíamos que el ingenio consiste muchas veces en prolongar la idea de un interlocutor hasta el extremo de hacerle decir lo contrario de su pensamiento, y obligarle a que caiga él mismo en las redes de su discurso. A lo dicho hay que añadir ahora que estas redes son casi siempre una metáfora o una comparación, contra la cual se vuelve su propia materialidad. Recuérdese este diálogo entre madre e hijo en los *Faux Bonshommes*: «Amigo mío, la Bolsa es un juego peligroso. Se gana un día y se pierde al siguiente». «Bueno, pues no jugaré sino cada dos días». Y en la misma obra, la edificante conversación entre dos hombres de negocios: «Pero ¿es leal lo que hacemos? Porque, después de todo, a esos pobres accionistas les estamos sacando el dinero del bolsillo». «¿Y de dónde queréis que se lo saquemos?».

También se obtendrán efectos cómicos siempre que se desarrolle un símbolo o un emblema en un

sentido material y se afecte conservar a esta prolongación igual valor simbólico que al emblema mismo. En un divertidísimo vodevil aparece un funcionario de Mónaco con el uniforme cubierto de medallas, siendo así que en realidad no posee más que una condecoración. He aquí cómo lo explica: «Es que he puesto mi medalla a un número de ruleta, y como ha salido, tengo derecho a treinta y seis veces la puesta». ¿No es semejante este razonamiento al de Giboyer en los *Descarados*? Se habla de una novia cuarentona que lleva flores de azahar en su traje de boda: «Podría ponerse hasta las naranjas», dice Giboyer.

Pero sería interminable nuestro estudio si una por una fuésemos comprobando, en el plano del lenguaje, la exactitud de todas las leyes enunciadas. Mejor será atenernos a las tres proposiciones generales de nuestro último capítulo. Hemos demostrado que *series enteras de actos* podían resultar cómicas, por *repetición*, por *inversión* o por *interferencia*. Vamos a ver ahora cómo ocurre lo mismo con las series de frases.

Tomar series de actos y repetirlos en un tono distinto o en un nuevo ambiente; invertirlos de modo que aún conserven su sentido, o mezclarlos de manera que sus significaciones se entrecrucen, es siempre cómico, porque equivale a lograr que la vida se deja manejar como una máquina. Pero también el pensamiento es una cosa viva. Y tan vivo como él debiera ser el lenguaje, que le sirve de medio de expresión. Fácil es presumir que una frase será cómica si al invertirla conserva su sentido, o si expresa indiferentemente dos sistemas de ideas independientes del todo, o por último, cuando se la obtiene transportando una idea en un tono que no sea el suyo. Tales son, en efecto, las tres leyes fundamentales de lo que podría llamarse «la transformación cómica de las proposiciones», y vamos a demostrarlo con algunos ejemplos.

Empecemos por decir que estas tres leyes distan mucho de tener la misma importancia desde el punto de vista de la teoría de lo cómico. El procedimiento más interesante es el de inversión. Su aplicación debe ser fácil, pues he observado que los profesionales del ingenio, en cuanto oyen una frase, procuran averiguar si podría tener otro sentido, dándole la vuelta, por ejemplo, poniendo el sujeto en el lugar del régimen y éste en el del sujeto. Así se emplea frecuentemente para refutar una idea en términos más o menos jocosos. En una comedia la Labiche, un personaje grita al inquilino del piso de encima que le ensucia el balcón: «¿Por qué arroja usted sus colillas sobre mi terraza?». A lo que responde el inquilino: «¿Por qué pone usted su terraza debajo de mis colillas?». Pero no quiero insistir sobre este género de ingenio, cuyos ejemplos pueden multiplicarse sin trabajo alguno.

La *interferencia* de dos sistemas de ideas en la misma frase es fuente inagotable de efectos cómicos. Hay muchos medios de obtener esta interferencia, es decir, de dar a una misma frase dos significaciones independientes que se superponen. El menos estimable de estos medios es el retruécano. En el retruécano, aunque parezca que sea la frase la que presenta dos sentidos independientes, no es así en realidad, pues hay dos frases distintas con palabras diferentes, pero aparentamos confundirlas, aprovechando la circunstancia de que suenen lo mismo al oído. Del retruécano se pasa por grados insensibles al verdadero juego de palabras. Aquí los dos sistemas de ideas se confunden verdaderamente en una misma frase, sin que se cambien las palabras. Todo consiste en aprovechar la diversidad de acepciones que puede tener una palabra, sobre todo al pasar del sentido propio al figurado. A menudo sólo se advierte un ligero matiz diferencial entre el juego

de palabras, la metáfora poética y la comparación instructiva. Así como la comparación que ilustra y la imagen que sorprende parecen manifestar el acuerdo intenso del lenguaje con la Naturaleza, como formas paralelas a la vida, así también el juego de palabras nos hace pensar en una indolencia del lenguaje, que por un momento se olvida de su verdadera misión y pretende ajustar a sí propio las cosas en vez de acomodarse a ellas. El juego de palabras acusa siempre una *distracción* momentánea del lenguaje, y por eso resulta cómico.

Inversión e *interferencia* no son, en resumen, más que juegos de ingenio que conducen a juegos de palabras. Mucho más profunda es la fuerza cómica de la *transposición*. Es al lenguaje corriente lo que la repetición a la comedia. Ya dijimos que la repetición es el procedimiento favorito de la comedia clásica. Consiste en disponer los hechos de modo que una escena conocida venga a reproducirse entre los mismos personajes en circunstancias distintas, o entre nuevos personajes en situaciones idénticas. Por ejemplo, se hace repetir a los criados, en lenguaje menos elevado, una escena ya representada por sus señores. Supongamos ahora unas ideas que están expresadas en el estilo que les conviene, y, por lo tanto, dentro de su ambiente natural. Imaginemos un artificio que las transporte a un nuevo ambiente, pero conservando la relación que guardan entre sí, o en otros términos, si las obligamos a expresarse en otro estilo o a transportarse a un tono totalmente distinto, será el lenguaje lo que engendrará la comedia, el lenguaje será lo cómico. No es necesario presentar las dos expresiones de la misma idea, esto es, la expresión traspuesta y la natural. La expresión natural ya la conocemos, pues instintivamente acude a nuestra memoria. El esfuerzo de la invención cómica ha de aplicarse única y exclusivamente a la otra expresión. Y tan pronto como nos la presentan suplimos nosotros la primera expresión, la expresión natural. De ahí esta regla: «Se obtendrá un efecto cómico siempre que transporte a otro tono la expresión natural de una idea».

Los medios de efectuar esta transposición son tantos y tan distintos, es tan rico el lenguaje en su variedad de tonos, puede pasar lo cómico por tal número de fases, desde la bufonada más grotesca hasta las más exquisitas formas de la ironía y del *humor*, que renunciamos a enumerarlas todas. Una vez señalada la regla, nos limitaremos a la comprobación de sus aplicaciones principales.

Podríamos empezar por distinguir dos tonos extremos, el solemne y el familiar. Por la simple transposición de uno de estos tonos al otro, pueden obtenerse los mayores efectos. De ahí dos opuestas direcciones de la fantasía cómica.

Si la transposición va de lo solemne a lo familiar, tendremos la parodia. Y el efecto de la parodia, así definida, se extenderá hasta aquellos casos en que una idea aparezca expresada en términos familiares cuando debiera haber adoptado otro tono. Sirva como ejemplo esta descripción de la aurora, citada por Jean Paul Richter: «El cielo comenzaba a pasar del negro al rojo, semejante a una langosta que cuece». Obsérvese que si a las cosas clásicas se aplicaran términos de la vida moderna, se produciría el mismo efecto a causa de la aureola de poesía que circunda a la Antigüedad.

Lo cómico de la parodia fue sin duda lo que sugirió a algunos filósofos, Alexander Bain especialmente, la idea de definir lo cómico por la degradación. Según ellos, se produce lo ridículo «cuando una idea elevada se presenta como mediocre». Pero ateniéndonos a nuestro análisis hay que advertir que la degradación no es otra cosa que una de las formas de la transposición, y la

transposición no es sino uno de los medios posibles de suscitar la risa. Hay muchos más y, por lo tanto, la fuente de la risa debe buscarse en paraje más alto. Y sin necesidad de ir tan lejos, es fácil advertir que si resulta cómica la transposición de lo solemne a lo vulgar, de lo mejor a lo peor, aún podrá serlo en mayor grado la transposición inversa.

Y tan frecuentes son la una como la otra. Podremos distinguir en esta transposición dos formas principales, según que radique sobre la *magnitud* de los objetos o sobre su valor. Hablar de cosas pequeñas como si fuesen grandes se llama, en términos corrientes, *exagerar*. La exageración es cómica siempre que se la prolonga y sobre todo cuando es sistemática. Entonces aparece realmente como un procedimiento de transposición. Su fuerza cómica es tan grande que algunos autores definieron lo cómico por la exageración, como otros lo habían definido por la degradación. En realidad, tanto una como otra no son más que cierta forma de una especie de lo cómico. Pero la exageración es una forma muy singular. De ella ha nacido el poema heroico-cómico, género algo gastado, lo concedo, pero cuyos vestigios se encuentran en todos los que propenden a una exageración metódica. Podría decirse esto mismo de la baladronada que nos mueve a risa en más de una ocasión por su aspecto heroico-cómico.

Más artificial, pero también más refinada, es la transposición de abajo arriba que se aplica al valor de las cosas y no a su magnitud. Expresar como honorable una idea que no lo es, hablar de un oficio vil o de una conducta escabrosa en términos de estricta *respectability*, es generalmente cómico. Empleo deliberadamente una palabra inglesa, porque la cosa misma es muy inglesa. Ejemplos de ello los hay abundantes en Dickens, en Tackeray y en toda la literatura inglesa. Observemos de pasada que la intensidad del efecto depende aquí de su extensión. Una sola palabra bastará en ocasiones, siempre que nos deje entrever un sistema de transposición ya aceptado en cierto ambiente o nos muestre como una *organización moral* de la inmoralidad. Citaré tan sólo esta observación de un alto funcionario que reconviene a un subalterno, en una novela de Gogol: «Robas demasiado para un funcionario de tu categoría».

Resumiendo lo que antecede diremos que hay dos términos extremos de comparación: lo muy grande y lo muy pequeño, lo mejor y lo peor, y entre estos términos puede efectuarse la transposición en un sentido o en otro sentido. Acortando poco a poco esta distancia se obtendrían términos entre los cuales sería cada vez menos duro el contraste y cada vez más sutiles los efectos cómicos de la transposición.

La más general de estas oposiciones acaso sea la de lo real a lo ideal, la de aquello que es a lo que debiera ser. Aquí puede hacerse también la transposición en las dos direcciones inversas. Unas veces bastará enunciar lo que debiera ser, fingiendo creer que así es en realidad, y en esto consiste la *ironía*. Otras, al contrario, se hará una descripción minuciosa de lo que es, afectando creer que efectivamente así deberían ser las cosas. Tal es el procedimiento empleado con más frecuencia por el *humor*, que así definido viene a ser el reverso de la ironía. Ambos son formas de la sátira; pero la ironía es de carácter oratorio, mientras que el *humor* tiene un aspecto científico. Se acentúa la ironía dejándose arrebatar cada vez más alto por la idea del bien que debería existir y de ahí que la ironía pueda caldearse interiormente hasta convertirse en una especie de elocuencia reprimida. Por el contrario, se recarga el *humor*, descendiendo cada vez más hacia lo hondo del mal para anotar sus

particularidades con una indiferencia cada vez más fría. Muchos autores, entre ellos Jean Paul, han dicho que el *humor* gusta de los términos concretos, de los detalles técnicos y de los hechos precisos. Pero de resultar exacto nuestro análisis, no sería ése un rasgo accidental del humor, sino su esencia misma. El humorista es un moralista que se encubre bajo el disfraz del sabio, algo así como un anatomista que sólo hiciera disecciones para despertar nuestra repugnancia hacia algo, mientras que el humor, en el sentido estricto en que aquí se emplea esa palabra, es verdaderamente una transposición de lo moral a lo científico.

Reduciendo aún más la distancia entre los términos que intervienen en la transposición, podrían señalarse sistemas de transposiciones cómicas cada vez más especiales. Ciertas profesiones tienen un vocabulario técnico y ¡cuántos efectos cómicos no se han obtenido al transponer a este lenguaje profesional las ideas de la vida corriente! Del mismo modo se consigue el efecto cómico al extender el lenguaje de los negocios a las relaciones mundanas, como ocurre en esta respuesta de un personaje de Labiche que acusa recibo de una carta de invitación: «Su amable del 3 próximo sábado». He aquí transportada a la vida de sociedad la consabida fórmula mercantil. «Su amable de tantos del corriente». Este género de cómico puede también revestirse de una profundidad especial, cuando no se limita a descubrir costumbres de una profesión, sino que pone de manifiesto un vicio. Recuérdense las escenas de los *Faux Bonshommes* y de la *Familia Benoiton* al concertarse el matrimonio como un negocio y al plantear las cuestiones de sentimiento en términos estrictamente comerciales.

Hemos llegado a un punto en que las particularidades de lenguaje no hacen más que traducir las del carácter, y conviene reservar para el capítulo siguiente un estudio más profundo de esta interesante cuestión. Como era de esperar, y como puede verse por cuanto queda dicho, lo cómico de las palabras sigue de cerca a lo cómico de la situación y llega a confundirse con lo cómico del carácter. Si el lenguaje conduce a efectos ridículos, se debe únicamente a que es una obra humana, calcada con la mayor exactitud sobre las formas del espíritu humano. Hay en el lenguaje algo que vive de nuestra propia vida; y si esta vida del lenguaje fuese plena y perfecta; si no hubiese en él nada cristalizado; si el lenguaje, en suma, fuese un organismo completamente unificado, incapaz de fraccionarse en organismos independientes, no le alcanzaría lo cómico, como no le alcanzaría tampoco a un alma que tuviese una vida armónicamente fundida, tersa, semejante a la superficie de mi agua serena. Pero no hay estanque en cuyas aguas no floten hojas secas; no hay alma humana sobre la cual no pesen hábitos que le comuniquen cierta tiesura y rigidez para consigo mismo y para con los demás; no hay lengua, en fin, tan flexible, tan profundamente viva, tan presente en cada una de sus partes, que elimine lo *hecho* y pueda resistir a las operaciones mecánicas de inversión, transposición, etcétera, a que se las quiera someter, manejándola como si fuese una simple cosa. Lo rígido, lo hecho, lo mecánico por oposición a lo flexible, a lo vivo, a lo que está siempre cambiando; la distracción como lo contrario a la atención, el automatismo, en fin, como contraste de la libre actividad, he ahí, en suma, lo que subraya la risa y lo que aspira a corregir. A esta idea hemos pedido que iluminase nuestra marcha en el análisis de lo cómico: su luz nos ha guiado en todas las revueltas del camino. Con su ayuda vamos también a comprender ahora una indagación más importante y en mi opinión, más instructiva. Nos proponemos estudiar los caracteres cómicos, o más bien determinar las condiciones esenciales de la comedia de carácter, pero procurando que contribuya a hacernos

comprender la verdadera naturaleza del arte, así como la relación general del arte con la vida.

CAPÍTULO TERCERO

LO CÓMICO DE LOS CARACTERES

I

Hemos seguido lo cómico a través de sus muchas vueltas y revueltas, inquiriendo cómo se infiltra en una forma, una actitud, un gesto, una situación, un acto, una palabra. Con el análisis de los caracteres cómicos entramos ahora en la parte más importante de nuestro trabajo. Sería también lo más difícil si hubiéramos cedido a la tentación de definir lo risible con algunos ejemplos chocantes y, por consiguiente, groseros. De haberlo hecho así, a medida que nos hubiéramos ido elevando hacia las manifestaciones más altas de lo cómico habríamos visto deslizarse los hechos por entre las mallas demasiado anchas de la definición, en que hubiéramos pretendido encerrarlos. Pero hemos seguido el método contrario, proyectando de arriba abajo la luz. Hemos obrado así porque estamos convencidos de que la risa tiene una significación y un alcance sociales, que lo cómico expresa ante todo una cierta inadaptación particular del individuo a la sociedad, que nada hay cómico sino el hombre, y por eso hemos dirigido hacia él nuestras investigaciones, encaminándolas hacia el carácter. La dificultad consistía en explicar cómo nos hace reír lo que no es de carácter, y porque sutiles fenómenos de contagio, de combinación o de mezcla puede insinuarse lo cómico en un simple movimiento, en una situación impersonal o en una frase aislada. Este es el trabajo que llevamos hecho. Partíamos del metal puro, pero nuestro esfuerzo tendía a reconstituir el mineral; ahora vamos a estudiar el metal por sí mismo y esto será más fácil, porque esta vez se trata de un elemento simple. Mirémoslo de cerca y veamos cómo reacciona frente a lo demás.

Hay estados de alma que conmueven apenas se dan a conocer; hay alegrías y tristezas con las cuales se simpatiza; pasiones y vicios que provocan el asombro, el horror o la piedad; sentimientos, en fin, que se prolongan de alma en alma por resonancias sentimentales. Todo esto afecta a lo esencial de la vida, todo es serio, y a veces hasta trágico. Allí donde el prójimo deja de conmovernos comienza la comedia. Y comienza con lo que se podría llamar «la rigidez contra la vida social». Es cómico todo personaje que sigue automáticamente su camino, sin cuidarse de ponerse en contacto con sus semejantes. Allí está la risa para corregir su distracción y sacarle de su letargo. Si es lícito comparar las cosas grandes con las que no lo son, recordemos lo que ocurre para el ingreso en nuestra escuela. Cuando se ha salido airosamente de las temibles pruebas del examen hay que afrontar otras todavía, aquéllas que os preparan los compañeros más antiguos para amoldaros a la nueva sociedad de que vais a ser miembros, y, como ellos dicen, para suavizaros el carácter. Toda sociedad pequeña que se forme en el seno de la grande, tiende así, por un vago instinto, a inventar un medio de corregir y suavizar la rigidez de las costumbres en otro ambiente contraídas y que es necesario modificar. No de otro modo procede la sociedad propiamente dicha. Es indispensable que cada uno de sus miembros atienda a cuanto le rodea y procure amoldarse al medio ambiente, no recluyéndose en su propio carácter como en una torre de marfil. Y por esta razón hace que se cierna sobre cada uno, si no la amenaza de una corrección material, la perspectiva al menos de una humillación que no por ser levísima deja de ser temida. Tal debe ser la misión de la risa. La risa, algo humillante siempre para quien la motiva, es verdaderamente una especie de broma social pesada.

De ahí el carácter ambiguo de lo cómico, que no pertenece por entero ni al arte ni a la vida. Por

un lado, los personajes de la vida real no nos harían reír nunca si no fuésemos capaces de asistir a sus actos como a un espectáculo visto desde lo alto del palco, es decir, que sólo nos parecen cómicos porque representan una comedia. Pero por otro lado, en el teatro mismo, el placer de la risa no es un placer puro, un placer exclusivamente estético, absolutamente desinteresado, sino que le acompaña siempre una segunda intención que, cuando no la tenemos nosotros mismos, la tiene la sociedad para con nosotros. A producir el efecto cómico concurre siempre la intención implícita de humillar, y por ende de corregir, al menos en lo externo. Esta es la razón de que la comedia diste menos de la vida real que el drama. Cuánta mayor grandeza tiene un drama, más profunda es la obra del poeta sobre la realidad para extraer de ella trágico en toda su pureza. Por el contrario, la comedia sólo se aparta de la vida real en sus formas interiores, el vodevil y la farsa. Pero cuanto más se eleva, más tiende a confundirse con la vida. Hay escenas de la vida real tan rayanas en la alta comedia, que podrían pasar al teatro sin cambiarles una sola palabra.

Síguese de aquí que los elementos de los caracteres cómicos deben ser los mismos en el teatro y en la vida. Pero ¿qué elementos son éstos? Fácil nos ha de ser deducirlos.

Se ha dicho con frecuencia que los *leves* defectos de nuestros semejantes son los que nos hacen reír, Reconozco que hay una gran parte de verdad en esta opinión, pero creo, sin embargo, que no es del todo exacta. En primer lugar, es muy difícil trazar las fronteras de lo grave y de lo leve en los defectos. Acaso no sea por leve por lo que un defecto nos inspira risa, sino que le reputamos por tal porque nos hace reír, pues nada desarma tanto como la risa.

Pero se puede ir más allá y sostener que hay defectos que mueven a risa aunque sepamos que son graves, por ejemplo la avaricia de Harpagon Y, por último, hay que confesar —aunque cueste algo decirlo— que no son sólo los defectos de nuestros semejantes los que nos causan risa, sino que también la suelen inspirar sus buenas cualidades. Alceste nos hace reír. Se nos podría objetar que no es la honradez de Alceste la que es cómica, sino la forma particular que esa honradez reviste, y, en suma, una cierta extravagancia que viene a deslucirla. No niego que así sea, pero no es menos cierto que esta extravagancia de Alceste, de la cual nos reímos, *hace risible su honradez*, y ése es el punto capital. Deduzcamos, pues, que lo cómico no es siempre indicio de un defecto, en el sentido moral de la palabra, y que si nos obstináramos en ver un defecto, y ese defecto fuese leve, habría que indicar en qué nos fundamos para distinguir lo leve de lo grave.

La verdad es que el personaje cómico puede hallarse a buenas con la moral; pero faltarle, en cambio, ponerse bien con la sociedad. El carácter de Alceste es el de un hombre honrado, pero es insociable, y por eso mismo cómico. La flexibilidad de un vacío sería menos fácil de ridiculizar que la rigidez de una virtud. La *rigidez* es sospechosa a la sociedad, y, por lo tanto, la rigidez de Alceste es lo que nos hace reír a pesar de su honradez. Todo aquél que se aísla se expone al ridículo, pues lo cómico se compone en gran parte de este mismo aislamiento. Así se explica que lo cómico se relacione con tanta frecuencia con las costumbres, con las ideas y, digamos la palabra, con los prejuicios de la sociedad.

Hay que reconocer, no obstante, para honor de la Humanidad, que el ideal social y el ideal moral no difieren en su esencia. Podemos, pues, convenir en que por regla general los que nos hacen reír son los defectos ajenos, pero añadiendo que estos defectos nos mueven a risa, más por la

insociabilidad que por la *inmoralidad* de que son indicio. De este modo sólo faltaría averiguar cuáles defectos son los que pueden resultar cómicos y en qué casos los estimamos suficientes para inspirarnos risa.

Pero implícitamente está resuelta la cuestión. Hemos dicho que lo cómico se dirige a la inteligencia pura: la risa es incompatible con la emoción. Señaladme un defecto, todo lo leve que queráis; si me lo presentáis de modo que conmueva mi simpatía, mi temor o mi piedad, todo había terminado, no podré seguir riéndome. Escoged, por el contrario, un vicio grave y hasta odiado por todos; si lográis con artificios que me deje insensible, acabaréis por hacerlo cómico. No quiero decir que entonces será cómico el vicio, sino que desde entonces podrá llegar a serlo. Es necesario que no me conmueva. He aquí la única condición realmente precisa, aunque no sea suficiente.

Pero ¿cómo habrá de arreglárselas el poeta cómico para no conmoverme? La cuestión es compleja. Para dilucidarla por completo tendríamos que engolfarnos en un orden de indagaciones nuevo; tendríamos que analizar la simpatía artificial que llevamos al teatro; determinar en qué caso aceptamos y en qué otro rehusamos el compartir alegrías y dolores imaginarios. Hay un arte de adormecer nuestra sensibilidad y de imponerle sueños, como se hace con un sujeto magnetizado. Pero lo hay también de debilitar nuestra simpatía en el preciso instante en que se podría manifestar, de modo que, aunque sea seria, la situación no sea tomada en serio. En este último arte predominan dos procedimientos que aplica más o menos inconscientemente el poeta cómico. El primero de estos procedimientos consiste en *aislar* en el alma del personaje el sentimiento que se le atribuye, y hacer de él, por así decirlo, un estado parasitario, dotado de una existencia independiente. En general, un sentimiento intenso vence a todo otro estaco de alma y le comunica su matiz particular. Si se nos hace asistir a esta impregnación gradual, acabaremos poco a poco por impregnarnos de esta emoción. Podríamos decir, invocando otra imagen, que una emoción es dramática cuando se dan en ella todas las armónicas de la nota fundamental. Como vibra entonces el actor con toda su alma, el público vibra a su vez. Por el contrario, en la emoción que nos deja impasibles y que está llamada a ser cómica, siempre hay una rigidez que le impide entrar en relación con el resto del alma en que se desarrolla. Esta *rigidez* podrá acusarse, en un momento dado, por medio de movimientos de fantoches y provocar entonces la risa, pero ya de antemano habría restringido nuestra simpatía: ¿cómo ponerse al unísono con un alma que no lo está consigo misma? En *El avaro* hay una escena que se asoma al margen del drama. Es aquélla en que el prestatario y el usurero, que no se habían visto aún, se encuentran frente a frente y resultan ser padre e hijo. Esta escena nos conduciría al drama si el sentimiento paterno engendrase en el alma de Harpagon una combinación más o menos singular. Pero nada de esto ocurre. Aún no ha terminado la entrevista, y ya el padre lo ha olvidado todo. Cuando vuelve a encontrarse con su hijo, apenas si alude a lo anterior. «Y tú, hijo mío, para quien tuve la bondad de perdonarte la escena de hace un momento». La avaricia ha pasado, pues, junto a todo sin rozarse con nada, *distraídamente*.

Habrá podido instalarse en el alma, hacerse el ama de la casa, pero continúa siendo una extraña en ella. Una avaricia trágica sería otra cosa. La veríamos atraer, absorber, asimilarse, transforma las diversas potencias del individuo: sus sentimientos y sus afectos, sus deseos y sus repulsiones, sus vicios y sus virtudes, todo vendría a ser una materia maleable en la que la avaricia infundiría un

nuevo género de vida. Tal es, en mi concepto, la primera diferencia esencial entre la alta comedia y el drama.

Hay una segunda, mucho más aparente, y que además se deriva de la primera. Cuando nos describen un estado de alma con la intención de hacerlo dramático, o simplemente de obligarnos a tomarlo en serio, se le conduce poco a poco hacia unos actos que nos revelan su medida exacta. Así vemos que el avaro lo combinará todo con vistas al lucro, y que el falso devoto, aparentando tener sus ojos puestos en el cielo, procurará desenvolverse lo más hábilmente posible en la tierra. La comedia no excluye las combinaciones de este género, y ahí están como una prueba las maquinaciones de Tartufo. Pero esto es lo que la comedia tiene de común con el drama, y para distinguirse de él, para evitar que tomemos en serio la acción seria y para prepararnos a la risa, se vale de un medio, cuya fórmula puede enunciarse de este modo: «En vez de concentrar nuestra atención sobre los actos, la encauza más bien hacia los gestos». Entiendo aquí por *gestos* las actitudes, los movimientos y aún las palabras por medio de las cuales se manifiesta un estado de alma que se ha producido sin finalidad que lo justifique, sin provecho para el individuo, por efecto tan sólo de una comezón interior. El gesto, así definido, difiere profundamente de la acción. La acción es premeditada y por lo menos consciente, el gesto se escapa, es automático. En la acción se entrega tolda la persona; en el gesto sólo se manifiesta una parte aislada de esa misma persona, a escondidas, o por lo menos al margen de la personalidad total. Por último, y he aquí el punto esencial, la acción es exactamente proporcionada al sentimiento que, la inspira. Hay un tránsito gradual del uno a la otra, de modo que nuestra simpatía o nuestra aversión pueden deslizarse a lo largo del hilo que une el sentimiento con el acto a ir interesándose poco a poco. Pero el gesto tiene algo de explosivo que despierta nuestra sensibilidad pronta a dejarse adormecer y que, al hacernos volver sobre nosotros mismos, nos impide tomar en serio las cosas. Así, pues, apenas recaiga nuestra atención sobre el gesto y no sobre el acto, nos encontraremos en plena comedia.

El personaje de Tartufo podría pertenecer al drama por sus acciones; pero al darnos cuenta de sus gestos le encontramos cómico. Recordemos su entrada en escena: «Lorenzo, aprieta más mi cilicio». Sabe que Dorine la oye, pero seguramente lo mismo hablaría si ella no le escuchase. Tan compenetrado está con su papel de hipócrita, que, por decirlo así, lo representa sinceramente. Esto y sólo esto es lo que le hace cómico. Sin esta sinceridad material, sin las actitudes y las palabras, que han llegado a ser sus gestos naturales por una larga práctica de la hipocresía. Tartufo sería sencillamente odioso, pues sólo atenderíamos a lo que hay de premeditado en su conducta. Así se explica que la acción sea esencial en el drama y secundaria en la comedia. En la comedia presentimos que el autor hubiera podido presentarnos al personaje en cualquier otra situación, sin alterarlo para nada, pues hubiera seguido siendo el mismo. Muy distinta impresión nos produce el drama. Sus personajes y situaciones van ensamblados en un todo, o, por mejor decir, los hechos forman parte integrante de las personas, de modo que si el drama tuviese otro argumento, ya no podrían conservar sus nombres los actos, pues serían otros personajes totalmente distintos.

Resumiendo, hemos visto que un carácter bueno o malo, con tal que sea insociable, podrá llegar a ser cómico. Ahora vemos que la gravedad de la situación importa muy poco. Toda situación podrá hacernos reír, sea grave o leve, siempre que el autor sepa presentarla de modo que no nos conmueva.

Insociabilidad del personaje, *insensibilidad* del espectador: he ahí, en suma, las dos condiciones esenciales. Hay un tercera implícitamente comprendida en estas dos, y a su esclarecimiento han propendido todos nuestros análisis.

Me refiero al automatismo. Lo hemos puesto de relieve desde los comienzos de este estudio, y no hemos dejado de llamar la atención sobre él. No hay nada esencialmente risible sino lo que se ejecuta automáticamente. Se trata de un defecto o de una buena cualidad, lo cómico es aquello mediante lo cual el personaje se entrega sin saberlo, el gesto involuntario, la palabra inconsciente. Toda distracción es cómica. Y cuando más profunda sea la distracción, tanto más elevada será la comedia. Una distracción sistemática como la de Don Quijote es lo más cómico que se puede imaginar en el mundo: es lo cómico mismo, tomado lo más cerca posible de su fuente. Elegid cualquier otro personaje cómico. Por consciente que pueda ser cuanto diga y cuanto haga, el personaje resultará cómico, porque hay un aspecto de su persona que él mismo ignora, un aspecto por donde se escapa a sí mismo, y por eso tan sólo es por lo que nos hace reír. Las frases profundamente cómicas son esas frases ingenuas en que un vicio se muestra al descubierto. ¿Cómo se descubriría si pudiera verse y juzgarse a sí mismo? No es extraño que un personaje cómico censure una cosa en términos generales y a renglón seguido incurra en ella: testigo, el maestro de filosofía de Monsieur Jourdain dejándose arrebatar de la cólera después de haber predicado la mansedumbre; Vadius, sacando versos del bolsillo, después de haberse burlado de los lectores de poesías, etcétera. ¿Qué finalidad pueden tener estas contradicciones sino la de hacer más evidente la inconsciencia de los personajes? Olvido de sí mismo y de los demás: he aquí lo que siempre encontramos. Y examinando de cerca las cosas, veremos que este olvido se confunde precisamente con lo que hemos llamado la insociabilidad. La causa principal de esta rigidez consiste en olvidarse de mirar en derredor y sobre todo dentro de uno mismo. ¿Cómo podrá ajustar su persona al patrón ajeno si no se empieza por trabar conocimiento con los demás y consigo propio? Rigidez, automatismo, distracción, insociabilidad, todas estas palabras vienen a designar la misma cosa y de todos estos elementos se forma lo cómico de los caracteres.

Para resumir: si prescindimos de cuanto interesa a nuestra sensibilidad y de cuanto puede conmovernos, podrá ser cómico todo lo demás. Y lo cómico estará en razón directa de la rigidez que se manifieste. Hemos formulado esta idea desde el principio de nuestro trabajo; la hemos comprobado en sus consecuencias capitales y acabamos de aplicarla a la definición de la comedia. Ahora, al estrecharla más todavía, lograremos discernir el lugar exacto que ocupa la comedia entre las demás artes.

Se podría decir, en cierto sentido, que es cómico todo *carácter*, siempre que se entienda por esta palabra todo lo que hay de *hecho* en nuestra persona, todo lo que se halla en nosotros en el estado de mecanismo capaz de funcionar automáticamente, todo lo que hay en nosotros como ya fabricado. Por ahí es por donde nos repetimos nosotros mismos, y por ahí también es por donde otros pueden repetirnos. Todo personaje cómico es un *tipo*. Y, a la inversa, toda semejanza con un tipo tiene algo de cómico. Podemos haber tratado durante mucho tiempo a una persona sin descubrir en ella nada risible; si se aprovecha una aproximación accidental para aplicarle el nombre de un héroe de drama o novela, es posible que por un instante se nos presente esta persona al borde del ridículo. Sin

embargo, el personaje de novela podrá no ser cómico. Pero es cómico parecérsele. Es cómico distraerse de sí mismo. Venir a ajustarse, por decirlo así, a un marco ya hecho. Y, sobre todo, es cómico pasar uno mismo a la condición de marco en que otros se vayan a colocar; esto es, solidificarse en un carácter.

Pintar caracteres, es decir, tipos generales, he ahí el objeto de la alta comedia. Se ha dicho ya muchas veces. Pero conviene repetirlo, porque creemos que esta fórmula es suficiente para definir la comedia. La comedia no sólo nos presenta tipos generales, sino que es la única de todas las artes que tiende a lo general, de modo que al precisar su objeto se habrá dicho todo lo que puede ser. Para probar que esto es efectivamente la esencia de la comedia y que por eso se opone a la tragedia, al drama y a las demás formas, sería menester empezar por definir el arte en lo que tiene de más elevado, y descendiendo poco a poco hasta la poesía cómica, veríamos que se halla en los linderos del arte y de la vida y que por su carácter de generalidad se destaca sobre todas las demás artes.

No podemos acometer aquí un estudio tan vasto; pero es preciso que tracemos en líneas generales el plan de ese estudio, si no queremos desatender lo que hay de esencial en el teatro cómico.

¿Cuál es el objeto del arte? Creo que si la realidad viniese a herir directamente nuestros sentidos y nuestra conciencia, si pudiésemos entrar en comunicación inmediata con las cosas y con nosotros mismos, el arte sería nulo, o más bien todos seriamos artistas, porque nuestra alma vibraría entonces continuamente al unísono con la Naturaleza. Nuestros ojos, ayudados por la memoria, recortarían en el espacio y fijarían en el tiempo cuadros inimitables. Una mirada nuestra cogería al paso, esculpidos en el mármol viviente del cuerpo humano, fragmentos de estatua tan hermosos como los de la estatuaria antigua. Oiríamos como una música alegre unas veces y las más veces tristes, pero siempre original, que cantará en el fondo de nuestra alma la melodía constante de nuestra vida interior. Todo esto se halla en torno de nosotros y en nosotros mismos, y, sin embargo, nada de ello lo percibimos claramente. Entre la Naturaleza y nosotros, ¿qué digo?, entre nosotros y nuestra propia conciencia viene a interponerse un velo; que es muy tupido para el común de los mortales y casi transparente para el artista y el poeta. ¿Qué hada tejió este velo? ¿Qué impulso la guió? ¿Fue la amistad o la malicia? Era necesario vivir, y la vida exige que percibamos las cosas en la relación que tienen con nuestras necesidades. Vivir es obrar. Vivir es obtener de los objetos impresión *útil*, y responder a ella por medio de reacciones apropiadas. Las demás impresiones tienen que oscurecerse o llegar a nosotros de un modo confuso. Miro y creo ver, escucho y creo oír, me estudio a mí mismo y creo leer en el fondo de mi corazón. Pero cuanto veo y cuanto oigo del mundo exterior, es simplemente lo que extraen de él mis sentidos para iluminar mi conducta. Lo que conozco de mí mismo es lo que afluye a la superficie, lo que toma parte en la acción.

Mis sentidos y mi conciencia me aportan solamente una simplificación práctica de la realidad.

En la visión que de las cosas y de mí mismo me transmiten, quedan como borradas las diferencias extrañas al hombre, mientras que se acentúan las semejanzas prácticas, y quedan como trazadas de antemano las sendas que mi actividad ha de seguir. Esas vías son aquéllas por donde antes pasó ya la Humanidad entera. Las cosas han sido clasificadas según el partido que de ellas se podrían sacar. Y esta clasificación es lo que yo percibo, más bien que el color y la forma de las cosas. Pero con esto el hombre es ya muy superior al animal. No es verosímil que los ojos del lobo sepan distinguir entre

la cabra o un cordero, ni vean en ambos otra cosa que dos presas fáciles igualmente buenas para ser devoradas. Nosotros sabemos distinguir la cabra y el cordero; pero ¿distinguimos una cabra de otra ni un cordero de otro? La *individualidad* de las cosas y de los seres se nos escapa siempre que el hecho de advertirla no suponga una utilidad material. Y aún en los casos en que percibimos (como cuando hacemos distinción entre dos hombres), no es la individualidad misma, es decir, cierta armonía de formas y colores completamente original lo que sorprenden nuestros ojos, sino tan sólo uno o dos caracteres que han de cuidarnos su reconocimiento práctico.

Por último, y para decirlo todo, muchas veces no llegamos a ver las cosas por sí mismas, pues frecuentemente nos limitamos a leer las etiquetas que llevan adheridas. Esta tendencia, hija de la necesidad, se ha acentuado más aún bajo la influencia del lenguaje. Porque las palabras, salvo los nombres propios, todas designan géneros. La palabra no anota sino la función más común de la cosa y su aspecto corriente se insinúa entre ellas y nosotros, y disfrazaría su forma a nuestros ojos si ya no se disimulase esta forma tras la necesidad que ha creado la palabra misma.

Y no son solamente los objetos exteriores, sino también nuestros propios estados de alma los que se sustraen a nuestro conocimiento en lo que tienen de íntimo, de personal, de originalmente vivido.

Cuando experimentamos amor u odio, cuando nos sentirnos alegres o tristes, ¿estos sentimientos llegan a nuestra conciencia con los mil matices fugitivos y las mil resonancias profundas que les convierten en algo absolutamente nuestro? De suceder así, todos seríamos novelistas, poetas o músicos. Pero lo más frecuente es que no lleguemos a conocer de nuestro estado de alma más que su desarrollo exterior. No aprehendemos de nuestros sentimientos más que su aspecto impersonal, aquél que el lenguaje pudo fijar de una vez para siempre, porque viene a ser el mismo, en las mismas condiciones, para todos los hombres.

La *individualidad* escapa, pues, a nuestra observación, aun en nuestro propio individuo. Nos movemos entre generalidades y símbolos, vivimos como en un campo cercano en el cual nuestras fuerzas se miden prácticamente con otros. Fascinados por la acción, somos atraídos por ella hacia el terreno que eligió para nuestro bien.

Nos hallamos en una zona medianera entre las cosas y nosotros, pero fuera de las cosas y por fuerza también de nosotros mismos. Y de cuando en cuando, como por distracción, engendra la Naturaleza almas más desprendidas de la vida. No hablo de ese desprendimiento premeditado, razonado y sistemático, obra de la reflexión y de la filosofía.

Hablo de un desprendimiento natural, innato a la estructura del sentido o de la conciencia que se revela al punto por una manera, en cierto modo virginal, de ver, oír o pensar.

Si este desprendimiento fuese completo, si el alma no se adhiriese a la acción por ninguna de sus percepciones, sería un alma de artista como aún no ha habido en el mundo. Este artista descollaría en todas las artes, o más bien las fundiría todas en una sola. Percibiría todas las cosas en su pureza original, tanto las formas, los colores y los sonidos del mundo material como los más sutiles movimientos de la vida interior.

Pero sería pedir demasiado a la Naturaleza. Hasta para aquéllos que ella creara artistas, no ha levantado completamente el velo; sólo lo ha levantado accidentalmente y por un solo lado. En una sola dirección ha dejado de enlazar la percepción con la necesidad. Y como cada dirección

corresponde a lo que llamamos un *sentido*, por uno de sus sentidos y por el nada más se entrega el artista generalmente al arte.

De ahí la diversidad de las artes en su origen. De ahí también la especialidad de las predisposiciones. Al uno le atraen los colores y las formas, y como ama el color por el color y la forma por la forma, al percibirlas por ellas mismas ve transparentarse la vida interior de las cosas a través de sus formas y de sus colores. Poco a poco la hará entrar en nuestra percepción, desconcertada al pronto. Por un instante, al menos, nos despojará de prejuicios de forma y de color que se interponían entre nuestra retina y la realidad. Y así realizará la suprema ambición del arte, que es la de revelarnos la Naturaleza.

Otros se replegarán más bien sobre sí mismos. Bajo los mil actos que dibujan la superficie de un sentimiento, tras la palabra corriente que expresa y recurre un estado de alma individual, que irán a buscar el sentimiento puro, el puro y simple estado de alma. Y para inducirnos a tentar este mismo esfuerzo con nosotros mismos, se ingeniarán por hacernos ver algo de lo que ellos han visto. Mediante asociaciones de palabras, que al organizarse en un todo se animan de una vida singular, nos dicen, o nos sugieren, cosas para cuya expresión no parecía estar hecho el lenguaje.

Otros trazarán surcos más hondos todavía. Bajo estas alegrías y estas tristezas, que en rigor pueden traducirse en palabras, sorprenderán algo que no tiene ya nada de común con la palabra, ciertos ritmos de vida más íntimos al hombre que sus más íntimos sentimientos, porque son ley viva de sus desmayos y sus exaltaciones, de sus pesares y sus esperanzas. Acentuando esta música, la impondrán a nuestra atención y harán que la compartamos íntimamente, como un transeúnte que alterna una danza. De este modo harán también que algo se conmueva en el fondo de nuestra alma, pues para vibrar sólo aguardaba ese momento.

Así, pues, el arte, pintura, escultura, poesía o música no tienen otra misión que apartar los símbolos corrientes, las generalidades convencionales aceptadas por la sociedad, todo, en fin, cuanto pone una máscara sobre la realidad, y después de apartada ponerla frente a la realidad misma. Una mala inteligencia sobre este punto ha dado origen a la cuestión de realismo e idealismo en el arte. El arte es una visión más directa de la realidad. Pero esta pureza de percepción implica una ruptura con los convencionalismos, un innato interés localizado especialmente en el sentido de la conciencia; en suma, una cierta inmaterialidad de la vida, que es lo que siempre se ha llamado idealismo. De modo que podríamos decir, sin jugar en modo alguno con el sentido de las palabras, que el realismo está en la obra cuando el idealismo está en el alma, y que sólo a fuerza de idealidad puede llegarse a estar en contacto con la realidad.

El arte dramático no constituye excepción a esta regla. Lo que el drama va a buscar para sacarlo a plena luz es una honda realidad velada por las necesidades de la vida, muchas veces para nuestro bien. Pero ¿qué realidad es ésta? ¿Cuáles son esas necesidades? Toda poesía expresa estados del alma. Los hay que nacen del contacto del hombre con los demás hombres, y son los sentimientos más intensos y los más violentos también. Así como las electricidades se llaman y se acumulan entre las dos placas del condensador, hasta saltar la chispa, así también el hecho de ponerse unos hombres en presencia de otros produce atracciones y repulsiones profundas, desequilibrios y, por último, la electrización del alma, que constituye la pasión. Si el hombre se abandonase al movimiento de su

naturaleza sensible, si no hubiese leyes sociales ni morales, estas violentas explosiones de sentimientos serían lo corriente en la vida. Pero es útil conjurar estas explosiones; es necesario que el hombre viva en sociedad, y, por consiguiente, que se atenga a una regla. Y esto que aconseja el interés lo ordena la razón: hay un deber y es nuestro destino obedecerlo. Bajo esta noble influencia ha debido de irse formando una capa superficial de sentimiento y de ideas que tienden a la inmutabilidad, que querrían cuando menos ser comunes a todos los hombres y que encubren, cuando no logran apagarlo, el fuego interior de las pasiones individuales. El lento progreso de la Humanidad hacia una vida social cada vez más pacífica ha consolidado poco a poco esta capa, al modo como la vida del planeta mismo ha sido un largo esfuerzo para recubrir de una corteza sólida y fría la masa ígnea de los metales en ebullición. Hay, sin embargo, erupciones volcánicas. Y si la tierra fuese un ser vivo, como imaginaba la Mitología, creo que habría de gustarle, aún sin interrumpir su reposo, soñar con esas explosiones bruscas en las que de pronto vuelve a resurgir lo que guarda en su fondo. El drama nos procura un placer de este género. Por debajo de la vida tranquila, burguesa, que la sociedad y la razón nos marcaron, viene a remover en nosotros algo que por fortuna no estalla, pero cuya tensión interior nos hace sentir. Da a la Naturaleza su desquite sobre la sociedad. Unas veces marchará directamente al fin y traerá del fondo a la superficie las pasiones que lo hacen saltar todo. Otras veces seguirá un giro sesgado, como hace el drama moderno, y con una habilidad, sofística en algunos casos, nos revelará las contradicciones de la sociedad consigo misma; exagerará lo que pueda tener de artificioso la ley social, y de un modo indirecto, agujereando la cubierta, nos hará tocar el fondo. Pero en ambos casos, ya quebrante la sociedad, ya refuerce la Naturaleza, su objeto es siempre el mismo: descubrir una parte muy recóndita de nosotros, aquello que podría llamarse el *elemento trágico* de nuestra personalidad. Esta es la impresión que sacamos de un buen drama. Más que lo que nos contaron de otro, nos interesa lo que de nosotros mismos nos dejaron entrever: todo un mundo confuso de cosas vagas que hubieran querido ser y que, por suerte nuestra no han sido. Parece también como si hubiesen evocado en nosotros recuerdos atávicos, infinitamente antiguos, tan profundos, tan ajenos a nuestra existencia actual, que nuestra propia vida nos parece por unos instantes algo irreal, algo convenido que va a requerir un nuevo aprendizaje. Es, pues, una realidad más honda la que el drama ha ido a buscar por debajo de las convenciones prácticas, y por lo tanto, este arte persigue el mismo objeto que todos los otros.

Síguese de aquí que el arte tiende siempre a lo *individual*. El pintor fija en el lienzo aquello que vio en cierto lugar, cierto día, a cierta hora, con colores que no volverá a ver. Lo que canta el poeta es un estado de alma que fue suyo, y nada más que suyo, y que nunca volverá a repetirse. El dramaturgo presenta a nuestros ojos el desarrollo de un alma, una trama de sentimientos y de hechos, algo, en fin, que se produjo una vez para nunca más reproducirse. Es inútil asignar nombres generales a estos sentimientos; en otra alma ya no serán completamente iguales. Están *individualizados*. Así pertenecen al arte, porque las generalidades, los símbolos, hasta los tipos, si queréis, son la moneda corriente de que dispone nuestra percepción cotidiana. ¿De dónde proceden las discordancias sobre este punto?

La razón no es otra que el haber confundido dos cosas que son muy distintas; la generalidad de los objetos y la de los juicios que sobre ellos formamos. De que un sentimiento sea tenido

generalmente por verdadero, no se sigue que ese sentimiento sea general. Nada más singular que el personaje de Hamlet. Si en algo asemeja a algunos hombres, no es ciertamente por lo que más interesa. Pero tienen una aceptación universal, se le reputa universalmente como un ser vivo. Y en este sentido solamente es de una verdad universal. Lo mismo ocurre con todas las demás creaciones del arte. Son singulares todas ellas, pero la huella del genio hace que las acepte todo el mundo. ¿Por qué se las acepta? Siendo únicas en su género, ¿cómo se conoce que son verdaderas? A mi juicio se conoce en el esfuerzo que nos imponen, obligándonos a desear que veamos sinceramente. La sinceridad es comunicativa. Lo que el artista vio no lo veremos ya nosotros exactamente igual que él; pero el esfuerzo que hizo apartar el velo nos obliga a imitarle. Su obra es un ejemplo que nos sirve de lección. Y por la eficacia de esta lección se mide precisamente la verdad de la obra. La verdad lleva consigo un poder de convicción y hasta de conversión, que es la señal que la da a conocer. Cuanto más grande sea la obra, cuanto más profunda sea la verdad entrevista, tanto más tardío podrá ser el efecto, pero tanto mayor será su tendencia a hacerse universal. La universalidad se encuentra, pues, en el efecto producido y no en la causa.

Totalmente distinto es el objeto de la comedia. Aquí la generalidad reside en la misma obra. La comedia pinta caracteres que ya habíamos encontrado en nuestro camino. Anota semejanzas, aspira a presentarnos tipos y hasta, si fuese necesario, los inventará. En esto se distingue de todas las demás artes.

Hasta los títulos de las grandes comedias lo dicen. *El misántropo, El avaro, El jugador, El distraído*, etcétera, no son más que nombres genéricos. Y cuando llevan por título un nombre propio, el peso que sobre él gravita no tarda en arrastrarse este nombre propio a la corriente de los nombres comunes. Decimos un *Tartufo*, mientras que no diríamos una *Fedra* ni un *Poliuto*.

Jamás se le ocurrirá a un poeta trágico agrupar en torno de su protagonista unos personajes secundarios que sean, por decirlo así, copias suyas simplificadas. El héroe de tragedia es una individualidad única en su género. Se le podrá imitar, pero entonces se pasará, consciente o inconscientemente, de lo trágico a lo cómico. Nadie se le asemeja, porque no se asemeja a nadie. Por el contrario, en virtud de un instinto especial, el poeta cómico, apenas ha ideado su personaje central, hace que giren a su alrededor otros que presenten los mismos rasgos generales. Muchas comedias llevan como título un nombre plural o un término colectivo: *Las mujeres sabias, Las preciosas ridículas, El mundo donde uno se aburre*, etcétera. En estas obras se dan cita diversos personajes que reproducen un mismo tipo fundamental. Sería interesante analizar esta tendencia. Acaso se encontrase en primer lugar el pensamiento de un caso señalado ya por los médicos, esto es, que los desequilibrados de una misma especie propenden, por una secreta atracción, a buscarse unos a otros. Sin ser un tipo clínico, el personaje cómico es siempre, como ya lo hemos probado, un *distraído* y desde esta distracción a una ruptura completa de equilibrio hay un paso insensible. Pero existe además otra razón. Siendo el objeto del poeta cómico presentarnos tipos, es decir, caracteres capaces de repetirse, ¿qué otro medio mejor podría emplear que ofrecernos ejemplares de un mismo tipo? No de otro modo procede el naturalista cuando se trata de una especie. Enumera y describe sus principales variedades.

Esta diferencia esencial entre la tragedia y la comedia, la una ocupándose de los individuos y la

otra de los géneros, se traduce aún de otro modo. Aparece en la primera elaboración de la obra. Se manifiesta, desde el principio, por dos métodos de observación radicalmente opuestos.

Por paradójica que pueda parecer esta afirmación no creo que el poeta trágico necesite observar a los demás hombres. En primer lugar, sabemos que poetas muy grandes han hecho una vida retiradísima, sumamente burguesa, y no han tenido ocasión de asistir al desenfreno de las pasiones, cuya fiel descripción nos legaron. Pero aun suponiendo que hubiesen presenciado ese espectáculo, no sé si les habría servido de gran cosa. Lo que nos interesa verdaderamente en la obra del poeta es la visión de hondos estados de alma, de ciertos conflictos completamente íntimos. Ahora bien, esta visión no se obtiene desde fuera. Las almas no son mutuamente penetrables. Nunca percibimos exteriormente más que ciertos signos de la pasión. Y estos signos, aunque defectuosamente, no somos capaces de interpretarlos sino por analogía con lo que nosotros mismos hemos experimentado. Experimentamos, pues, lo esencial y sólo podemos conocer a fondo nuestro propio corazón, cuando lo conseguimos. ¿Quiere esto decir que el poeta haya pasado, por lo que describe, que se haya visto en igual situación que sus personajes y vivido toda su vida interior? También en este punto nos desmentiría la biografía de los poetas. Además, ¿cómo va a suponerse que Macbeth, Otelo Hamlet, el rey Lear y tantos otros personajes hayan sido un mismo hombre? Si acaso habría que distinguir entre la personalidad que *se tiene* y todas las que *se hubieran podido tener*. Nuestro carácter es un resultado electivo, sin cesar renovado Hay puntos de bifurcación, aparentes al menos, a lo largo de nuestro camino. Son muchas las direcciones que entrevemos, aunque sólo una de ellas nos sea dado seguir.

Volver sobre sus pasos y seguir hasta el final las direcciones entrevistas: en esto me parece que consiste precisamente la imaginación poética. Reconozco que Shakespeare no fue Macbeth ni Hamlet ni Otelo; pero *hubiera sido* estos diversos personajes si las circunstancias y el consentimiento de su voluntad hubiese convertido en erupción violenta lo que sólo era en él una sacudida interior. Es engañarse respecto al papel de la imaginación poética eso de creer que compone sus héroes con retazos cogidos a diestro y siniestro, en torno suyo, como si se tratase de un traje de Arlequín. Nada vivo saldría de esa amalgama. La vida no se recompone. Se deja contemplar y eso es todo. La imaginación poética no puede ser otra que una visión más completa de la realidad. Si los personajes que el poeta crea nos dan la impresión de la vida, es porque son el poeta mismo, el poeta multiplicado, el poeta ahondado dentro de sí mismo en un esfuerzo de observación interna tan poderoso que sorprende lo virtual en lo real y vuelve a tomar, para hacer una obra completa, lo que la Naturaleza le dejó abocetado o como simple proyecto.

Totalmente distinto es el género de observación origen de la comedia. Trátase de una observación exterior. Por grande que sea la curiosidad que inspiren al poeta las ridiculeces de la naturaleza humana, no creo que vaya en busca de las suyas. Aparte de que nunca habría de encontrarlas, pues sólo somos ridículos por aquel aspecto de nuestra persona que se escapa a nuestra conciencia. Esta observación tendrá que aplicarse a los demás hombres, pero por eso mismo revestirá un carácter de generalización que no podrá tener cuando se la haga recaer sobre uno mismo. Porque al detenerse en la superficie, no alcanza sino la envoltura de las personas, el punto por donde muchas de ellas se tocan y son capaces de asemejarse unas a otras. La observación no pasará de ahí,

y aun cuando pudiera rebasar ese límite, no habría de hacerlo, pues no iría ganando nada. Penetrar demasiado en la personalidad, relacionar el efecto exterior con causas demasiado íntimas, sería comprometer y sacrificar todo lo que el efecto tuviera de risible. Para que nos dé la tentación de la risa, es menester que localicemos su causa en una región del alma. Es menester, por tanto, que el efecto se nos aparezca a lo sumo como expresión de un promedio. Y éste, como todos los promedios, se consigue por la aproximación de datos obtenidos, por la comparación entre casos análogos, de los que se extrae la quinta esencia, mediante un trabajo de abstracción y de generalización semejante al que el físico realiza con los hechos para traducirlos en leyes. En una palabra, método y objeto son aquí de igual naturaleza que las ciencias inductivas, pues la observación es siempre exterior y su resultado es susceptible de generalizarse.

De este modo, después de una larga vuelta venimos a parar en la doble conclusión que se ha ido desprendiendo durante el curso de este estudio. Ninguna persona es ridícula sino mediante cierto estado que se asemeja a una *distracción* y en virtud de algo que sobre ella vive, sin incorporarse a su organismos, como un parásito.

Pero todo esto se observa desde fuera y puede corregirse. Además, siendo el objeto de la risa una corrección, es muy útil que la corrección alcance al mayor número posible de personas. He ahí por qué la observación cómica tiende por instinto hacia lo general. Elige entre las singularidades las susceptibles de propagarse, las que no están ligadas con un nexo indisoluble a la individualidad de la persona, aquéllas que podríamos llamar comunes. Al trasladarlas a la escena, crea una obra que pertenecerá al arte porque sólo pretende agradar, pero que se diferenciará de las demás obras de arte por su carácter de generalización y por su inconsciente propósito de corregir e ilustrar. Podemos decir que la comedia se halla entre el arte y la vida. No es completamente desinteresada como el arte puro. Con la risa acepta la vida social como un ambiente propio y hasta sigue uno de sus impulsos. Y en este punto vuelve la espalda al arte, que es una ruptura con la sociedad y la vuelta a la sencillez de la Naturaleza.

II

Veamos ahora, después de lo dicho, qué habrá que hacer para crear una preparación del carácter idealmente cómica, cómica en sí misma, cómica en sus orígenes, cómica en todas sus manifestaciones. Tendrá que ser profunda, para que suministre a la comedia un sentimiento duradero. Y tendrá que ser también superficial, para que no rebase el tono de comedia. Igualmente ha de ser invisible para quien la posee (lo cómico es siempre algo inconsciente) y visible para el resto del mundo, para que arranque una risa universal. Tendrá que estar llena de indulgencia para consigo misma, a fin de que se muestre sin escrúpulo, y habrá de ser molesta para los otros, a fin de que la repriman. Susceptible de una corrección inmediata, para que la risa no resulte inútil; segura de renacer bajo nuevos aspectos, para que tenga siempre sobre qué actuar. Inseparable de la vida social y capaz, ni fin, de tomar la mayor variedad de formas y de sumarse a todos los vicios y aún a algunas virtudes.

He aquí una serie de elementos que hay que fundir en un todo. El alquimista del alma, al cual se encomendase esta delicada preparación, sufriría algún desencanto al vaciar su retorta. Se encontraría con que se había tomado un gran trabajo para obtener una mezcla que podía adquirir a cualquier precio ya hecha, pues abunda en la Humanidad como el aire en el campo.

Esta mezcla es sencillamente la vanidad. No creo que haya defecto más superficial y a la vez más profundo. Las heridas que se le infieren no son graves nunca y, sin embargo, no se curan. Los servicios que se le hacen son los más ficticios de todos, y a pesar de esto son los que dejan tras sí una gratitud más duradera. Apenas si es un vicio, y, no obstante, gravitan alrededor de ella todos los vicios, y éstos, al refinarse, tienden a convertirse exclusivamente en medios de satisfacerla. Hija de la vida social, no es otra cosa que una admiración de sí misma, fundada en la admiración que cree inspirar a los demás. Es más natural, más universalmente innata que el mismo egoísmo, pues de éste suele triunfar la Naturaleza, al paso que sólo por la reflexión podemos vencer la vanidad. No creo que nadie sea modesto de nacimiento, a menos que se quiera llamar modestia a una cierta timidez completamente física y que se halla más cerca del orgullo de lo que a primera vista parece. La verdadera modestia no puede ser otra cosa sino una reflexión sobre la vanidad. Nace del espectáculo de las ilusiones ajenas y del temor al propio extravío. Viene a ser como una circunspección científica de lo que acerca de unos pensarán los otros. Está formada de correcciones y retoques. Es, en resumen, una virtud adquirida.

Es muy difícil señalar en qué punto el cuidado de ser modesto se aparta del temor a parecer ridículo. Este temor y aquel cuidado se confunden seguramente en su origen. Un estudio completo de las ilusiones que llevan consigo el ridículo y la vanidad arrojaría una gran luz sobre la teoría de la risa. Veríamos por él cómo la risa cumple con regularidad matemática una de sus funciones principales, la de despertar el amor propio atrayéndole a su plena conciencia y haciendo que los caracteres lleguen al mayor grado posible de sociabilidad. Veríamos también cómo la vanidad, producto ingénito de la vida social, constituye, no obstante, un estorbo para la sociedad, al modo de ciertos venenos que está segregando constantemente nuestro organismo y que concluirían por intoxicarlo si no viniesen otras secreciones a neutralizar sus efectos. La risa realiza sin interrupción un trabajo de esta índole. Por eso se podría decir que el remedio específico de la vanidad es la risa y que el defecto esencialmente risible es la vanidad. Al estudiar lo cómico de las formas y del movimiento, probamos que una imagen risible por si misma podía insinuarse en otras más complejas infundirles algo de su virtud cómica. Así es como las formas más elevadas de lo cómico pueden a veces explicarse por las más inferiores. Pero acaso sea más frecuente la operación inversa, pues hay efectos cómicos muy groseros que arrancan del rebajamiento de un cómico sutilísimo. Por eso la vanidad, forma superior de lo cómico, es el elemento que tendemos a buscar inconscientemente en todas las manifestaciones de la actividad humana. La buscamos, aunque sólo sea por reírnos de ella. Y frecuentemente la vemos con la imaginación allí donde no está. Creo que el mismo origen se podría asignar a esa clase de cómico grosero que los psicólogos han explicado muy insuficientemente atribuyéndolo al contraste. Un hombre pequeño que se encorva para pasar por una puerta grande; dos personas, la una muy alta, la otra muy pequeña, que caminan gravemente cogidas del brazo, etcétera. Contemplando esta última imagen me parece que la más pequeña de esas dos

personas se esfuerza por *levantarse* a la altura de la otra.

III

No sería pertinente enumerar ahora todas las particularidades que se unen a la vanidad o compiten con ella para atraer la atención del poeta cómico. Hemos probado que todos los defectos pueden ser risibles, y hasta algunas buenas cualidades. Aun cuando pudiéramos trazar la lista de todos los ridículos conocidos, la comedia se encargaría de prolongarla. Y para ello no tendría que crear ridículos imaginarios, sino mostrar *direcciones* cómicas que hubieran pasado inadvertidas, del mismo modo que la imaginación puede aislar en el complicado dibujo de un tapiz figuras siempre nuevas. Ya hemos dicho que la condición esencial es que la particularidad observada aparezca como una especie de *marco* en que puedan caber muchas personas.

Pero hay marcos ya hechos, constituidos por la sociedad misma, y que le son precisos para la división del trabajo. Quiero hablar de los oficios y de las profesiones. Toda profesión comunica a los que la ejercen ciertos hábitos mentales y ciertas particularidades que les hacen parecerse entre sí y les distinguen de todos los demás. De este modo se van formando pequeñas sociedades en el seno de la grande. No hay duda que proceden de la misma organización de la sociedad, y, sin embargo, un aislamiento excesivo llegaría a ser una amenaza para la sociabilidad. Pero precisamente la función de la risa consiste en reprimir toda tendencia aisladora. Su papel es corregir la rigidez, dándole una nueva flexibilidad, hacer que cada uno vuelva a adaptarse a los otros, limar los ángulos. Será una especie de lo cómico, cuyas variedades se podrían determinar por adelantado. Le llamaremos, si queréis, lo *cómico profesional*.

No entraremos en el detalle de estas variedades, pues es insistir en lo que tienen de común. En primera línea figura la vanidad profesional. Cada uno de los maestros de M. Jourdain pone su arte por encima de todos los otros. Hay un personaje de Labiche que no concibe otra profesión que la de comerciante en maderas. No hay que decirse que es la suya. Esta clase de vanidad tiende a convertirse en *solemne* cuanto mayor charlatanismo entra en la profesión ejercida. Porque es un hecho que cuanto más se discute un arte más tienden los que lo practican a creerse investidos de un sacerdocio y a exigir que los profanos se inclinen ante sus misterios. Las profesiones útiles han sido manifiestamente hechas para el público; pero las de utilidad menos explícita solamente pueden justificar su existencia, suponiendo que el público se ha hecho para ellas. Y esta ilusión es la que se halla en el fondo de la solemnidad. Casi todo lo cómico que tienen los médicos de Molière se deriva de ahí. Tratan al enfermo como si hubiese sido creado para el médico, y hablan de la Naturaleza como si dependiese de la Medicina.

Otra forma de esta rigidez cómica es lo que llamaré el *endurecimiento profesional*. El personaje cómico se ajustará tan estrictamente a la rigidez del marco de su función, que ya no le quedará espacio para conmoverse como los demás hombres. Recuérdese la frase del juez Dandin contestando a Isabel, que le pregunta cómo es posible presenciar la tortura de los desgraciados: «¡Bah! ¡Así se pasan una o dos horas!». ¿Y no es una especie de endurecimiento profesional el de Tartufo, cuando

habla por boca de Orgon? Oíd cómo dice:

¡Madre y esposa, hijos y hermano
vería morir, sereno e impasible,
sin que tal desgracia se me diere
más que se me da de esto: ni un ardite!

Pero el medio más corriente de hacer caer una profesión dentro de lo cómico es confinarla en su lenguaje técnico. Se hace que el juez, el médico, el soldado apliquen a las cosas corrientes el lenguaje del Derecho, de la Estrategia o de la Medicina, como si fuesen incapaces de hablar como todo el mundo. Por lo general, esta clase de efecto cómico es bastante grosero, pero como ya dijimos, llega a ser más delicado cuando revela una particularidad del carácter a la vez que un hábito profesional. Bastará citar el jugador de Regnard empleando nombres de las figuras de la baraja, y que hace llamarse Héctor a su criado para que él a su vez llame a su prometida:

Palas, la dama de Espadas.

Y también *Las mujeres sabias*, cuya fuente cómica se debe en gran parte a la transposición de ideas científicas en términos de sensibilidad femenina: «Amo los torbellinos», «Epicuro *me place*», etcétera. Repásese el tercer acto y se verá cómo Armando, Philaminta y Belisa se expresan invariablemente en este estilo.

Avanzando en la misma dirección encontraríamos que hay también una lógica profesional, quiero decir, ciertas maneras de razonar que exigen un aprendizaje en ciertos medios donde son verdaderas, aunque el resto de los mortales las repute falsas. El contraste entre ambas lógicas, particular la una y universal la otra, engendra ciertos efectos cómicos de una naturaleza especial sobre los cuales juzgo necesario insistir. Hemos llegado a un punto importante de la teoría de la risa. Vamos a ampliar la cuestión, considerándola en toda su generalidad.

IV

Preocupados con descubrir las causas más hondas de lo cómico, hemos olvidado una de sus manifestaciones más nobles. Me refiero a esa lógica característica del personaje cómico y del grupo cómico, lógica extraña que en ciertos momentos puede dejar un amplio espacio al absurdo.

Théophile Gautier dijo de lo cómico extravagante que es la lógica del absurdo. Muchas filosofías de la risa gravitan alrededor de una idea análoga. Según ella, todo efecto cómico implicaría en algún sentido una contradicción. Lo que nos hace reír sería, pues, el absurdo realizado bajo una forma concreta, un *absurdo visible*, o también una apariencia de absurdo, que se admite al pronto y al punto se corrige, o mejor todavía, lo que es absurdo por un lado y se explica razonablemente por otro, etcétera. Todas estas teorías contienen indudablemente una parte de verdad, pero no se aplican sino a

ciertos efectos cómicos bastante groseros, y aun entonces olvidan el elemento característico de lo risible, quiero decir, el *género completamente particular de absurdo* que contiene lo cómico cuando en él concurre lo absurdo. ¿Queréis convenceros en seguida? No hay más que escoger una de esas definiciones y componer efectos cómicos con arreglo a su fórmula. Dos veces de cada tres, el efecto obtenido no tendrá nada de risible. El absurdo, cuando se le encuentra en lo cómico, no es un absurdo cualquiera, sino un absurdo bien determinado. Lejos de engendrar lo cómico lo que hace es derivarse de él. No es causa, sino efecto, efecto especialísimo en lo cual se refleja la naturaleza especial de la causa que lo produce. Ahora, pues, no habrá de costarnos gran trabajo comprender este efecto.

Vamos a suponer que durante un paseo por el campo distinguís en lo alto de una colina algo así como un corpachón enorme cuyos brazos dan vueltas. No sabéis de lo que se trata, y buscáis entre vuestras *ideas*, es decir, entre los recuerdos que vuestra memoria retiene, aquél que ha de ajustarse mejor a lo que estás viendo. Casi al instante os vendrá a las mientes la imagen de un molino de viento; y eso es, en realidad, lo que tenéis delante. Poco importa que antes de salir de casa hayáis leído esos cuentos de hadas en que aparecen gigantes con brazos interminables. Estoy conforme en que el buen sentido consiste en saber recordar, pero más todavía en saber olvidar. Es el esfuerzo de un espíritu que se acepta y se vuelve a adaptar incesantemente, variando de idea al cambiar de objeto. Es una movilidad de la inteligencia, que se regula por la movilidad de las cosas. Es la continua movilidad de nuestra atención en la vida.

He aquí a Don Quijote que marcha a la aventura. Ha leído en sus libros que a todo caballero le salen al paso gigantes con quienes ha de combatir. Así, pues, necesita un gigante. Esta idea es como un privilegiado recuerdo que se instaló en su espíritu, y allí sigue al acecho, inmóvil, esperando una ocasión para lanzarse fuera y encarnar en alguna cosa. Es un recuerdo que necesita materializarse. Cualquier objeto, el primero que se le ofrezca, aunque tenga solamente una semejanza muy lejana, recogerá todo el aspecto de esos gigantes que adivinó en los libros. Por consiguiente, Don Quijote verá gigantes allí donde los demás vemos molinos de viento. Esto es cómico y absurdo. Pero ¿es un absurdo vulgar?

¿No comprobáis en él una inversión verdaderamente singular del sentido común? Consiste en querer amoldar las cosas a las ideas y no las ideas a las cosas. Consiste en ver delante de uno mismo lo que se piensa, en lugar de pensar en lo que se ve. El sentido común necesita que todos los recuerdos permanezcan en su sitio. Entonces el recuerdo apropiado responderá en seguida al llamamiento de la actualidad y servirá para interpretarla dócilmente. En Don Quijote ocurre lo contrario. Un grupo de recuerdos manda sobre los otros y hasta se impone a la misma persona. En este caso la realidad habrá de plegarse a la imaginación, reduciéndose a vivir para darle cuerpo. Una vez formada la ilusión, la desenvuelve Don Quijote muy razonablemente, ateniéndose a todas sus consecuencias, moviéndose con la seguridad y precisión del sonámbulo que ejecuta su sueño. Este es el origen del error, y ésta la lógica especial que preside el absurdo. Ahora bien, esta lógica ¿es privativa de Don Quijote?

Hemos visto que el personaje cómico peca siempre por obstinación de espíritu o de carácter, por distracción o por automatismo. En el fondo de lo cómico hay una rigidez de cierto género que obliga

a seguir rectamente el camino, sin escuchar y sin querer oír. ¡Cuántas escenas cómicas del teatro de Molière podrían reducirse a este tipo sencillísimo! *Un personaje que sigue su idea* y que vuelve a ella constantemente por más que le interrumpa. Se puede pasar insensiblemente del que no quiere oír al que no quiere ver, y, por último, al que sólo ve lo que desea. El que se obstina acaba por ajustar las cosas a su idea, en vez de acomodarla a las cosas. Todo personaje cómico marcha, pues, por la senda de ilusión que acabamos de describir. Don Quijote nos presenta el tipo general del absurdo cómico.

¿Hay un nombre especial para esta inversión del sentido común? Aguda o crónica, se la encuentra en ciertas formas de la locura. Se asemeja por más de un concepto a la idea fija. Pero ni la locura ni la idea fija nos harán nunca reír, pues son enfermedades. Excitan nuestra piedad y ya sabemos que la risa es incompatible con la emoción. Si existe una locura risible, tendrá que ser una locura conciliable con la salud general del espíritu, una *locura normal* si se permite la frase. Ahora bien; hay un estado normal del espíritu, imitación acabada de la locura, en el cual existen las mismas asociaciones de ideas que en la alineación mental, la misma lógica singular que en la idea fija. Tal estado es el del sueño. Y si nuestro análisis es exacto, se le podrá resumir en el siguiente teorema: «El absurdo cómico es de la misma naturaleza que el de los sueños».

La marcha de la inteligencia en el sueño es la que acabamos de señalar. El espíritu, como enamorado de sí mismo, no busca en el mundo exterior sino un pretexto para materializar las fantasías. El oído percibe sonidos confusos; en el campo de la visión circulan todavía colores; en una palabra, los sentidos no se han cerrado aún completamente. Pero el que sueña, en vez de evocar sus recuerdos todos para interpretar lo que sus sentidos perciben, se vale de lo que percibe para encarnar el recuerdo favorito. El ruido que hace el viento silbando en la chimenea se convierte entonces, según su estado de alma y según la idea que llena su imaginación, en el aullido de una fiera o en un cántico melodioso. Tal es el mecanismo de la ilusión del sueño.

Pero si la ilusión cómica es la ilusión de un sueño, si la lógica de lo cómico es la lógica de los sueños, hay motivos fundados para esperar que en la lógica de lo risible se encuentren todas las particularidades de la lógica del sueño. Aquí también ha de cumplirse la consabida ley: dada una forma de lo risible y otras formas que no contienen el mismo fondo cómico, éstas llegarán a ser risibles por su semejanza exterior con la primera. Y no es difícil advertir que todo *juego de ideas* es capaz de divertirnos, siempre que de lejos o de cerca nos recuerde los juegos del sueño.

Señalaré, en primer lugar, una cierta relajación de las reglas del razonamiento. Los razonamientos que nos mueven a risa son aquéllos que, aun sabiendo que son falsos, podríamos tener por verdaderos si los oyéramos en sueños. Constituyen una imitación del verdadero razonamiento, lo bastante aproximada para inducir a engaño a un espíritu que se adormece. Son lógicos todavía, pero con una lógica falta de tono, y que por eso mismo nos descansa del trabajo intelectual. Muchos *rasgos de ingenio* son razonamientos de esta índole, razonamientos sumamente abreviados, de los que sólo se nos da el punto de partida y la conclusión. Estos juegos de espíritu caminan hacia el juego de palabras, a medida que las relaciones que establecen entre las ideas se van haciendo más superficiales. Poco a poco llegaremos a prescindir del sentido de las palabras que oímos, para atender solamente a su sonido. Me pregunto si no podrían aproximarse al sueño ciertas escenas

altamente cómicas en que un personaje va diciendo al revés las frases que otro le apunta al oído. Si os quedáis adormilados entre individuos que charlan, notaréis que las palabras van perdiendo poco a poco su sentido, que los sonidos se deforman y se sueldan al azar, adquiriendo en vuestra imaginación extrañas significaciones, reproduciendo la escena de Petit Jean y el Souffleur.

Hay también *obsesiones cómicas* que se aproximan mucho a las obsesiones de los sueños. ¿A quién no le ha ocurrido ver la misma imagen en varios sueños sucesivos y tomar en todos ellos una significación simpática, siendo así que estos sueños no tenían entre sí más que ese punto de contacto? Los efectos suelen tomar alguna vez esta forma especial en el teatro y en la novela: algunos de ellos son resonancias de sueños. Y quizá pudiéramos decir otro tanto de los estribillos de muchas canciones. Se repiten, obstinadamente, siempre los mismos, al final de todos los cuplés y siempre con distinto significado.

No es raro observar en el sueño un *crescendo* especial, una extravagancia que se va acentuando a medida que aquél adelanta en su curso.

Una concesión primera arrancada a la razón arrastra una segunda, que a su vez trae consigo otra más importante, y así sucesivamente hasta el absurdo final.

Pero esta marcha hacia el absurdo produce una sensación muy extraña. Es la misma que experimenta el bebedor cuando nota agradablemente que va resbalando hacia un estado en que ya no tendrá para él valor alguno ni la lógica ni las conveniencias sociales. Véase ahora si no dan esta misma sensación ciertas comedias de Molière. Ejemplo: Monsieur de Pourceaugnac comienza a expresarse casi razonablemente, y acaba diciendo todas las excentricidades. Otro ejemplo: en el *Burgués Gentilhombre*, los personajes, a medida que va avanzando la obra, parecen arrastrados hacia un torbellino de locura. «Si se encuentra otro más loco, iré a decirlo a Roma». Esta frase, al advertirnos que la obra ha terminado, nos hace salir del sueño cada vez más extravagante en que nos íbamos hundiendo con M. Jourdain.

Pero hay además una elocuencia que es propia del sueño. Existen ciertas contradicciones que son tan naturales para la imaginación del que sueña como extrañas para la razón del hombre despierto. Sería imposible dar una idea exacta y completa de ellas a quien por experiencia no las conociese. Me refiero a la extraña fusión que realiza el sueño uniendo a dos personas, las cuales forman una sola y, sin embargo, permanecen distintas. Por lo general, una de ellas es el mismo durmiente. A la vez que se da cuenta de seguir siendo lo que es, advierte, también que es otro personaje distinto. Es él y no lo es. Sabe que habla, se ve moverse, pero siente que otro le ha arrebatado su cuerpo y tomado su voz. O bien, teniendo conciencia de que habla y obra como de costumbre, habla de sí mismo como si fuese un extraño con el cual no tuviera nada de común; en una palabra, se desprende de sí mismo. ¿No encontraríamos tan extraña confusión en muchas escenas cómicas? No hablo de *Anfitrión*, donde, sin duda alguna, se nos sugiere una confusión de esta clase, pero donde el efecto cómico se debe más que nada a lo que llamamos «interferencia de dos series». Me refiero a los razonamientos extravagantes y cómicos, en los que esta confusión se encuentra verdaderamente en estado de pureza, tanto que es indispensable un esfuerzo de reflexión para percibirla. Escuchad a Mark Twain hablando con un reportero que le interroga: «¿Es verdad que tiene usted un hermano?». «Sí, le llamábamos Bill. ¡Pobre Bill!». «¿Cómo es eso? ¿Se ha muerto, acaso?». «Nunca he podido

saberlo. Hay un gran misterio en este punto. El finado y yo éramos gemelos; nos bañaron juntos cuando teníamos quince días, y uno de nosotros se ahogó, pero nunca ha podido saber cuál de los dos fue el muerto. Unos creen que fue Bill, otros que yo». «¡Es raro! ¿Pero usted qué cree?». «Voy a confiarle un gran secreto que a nadie he revelado. Uno de nosotros dos tenía una señal particular: un lunar enorme en el reverso de la mano izquierda, y ése era yo. Pues bien; ese niño fue el que pereció ahogado…». Lo absurdo de este diálogo, examinándolo bien, no es un absurdo cualquiera. No se produciría si el personaje que habla no fuese precisamente uno de los dos gemelos. El absurdo se debe completamente a que Mark Twain declara ser uno de estos gemelos, pero expresándose como si fuese un tercero, como un señor que se limita a contarnos la historia.

No se produce de otro modo en muchos sueños.

V

Lo cómico, contemplado desde este último punto de vista, podría aparecérsenos bajo una forma algo diferente de aquélla que le señalamos en un principio. Hemos visto ante todo en la risa un medio de corrección. Pero examínese la continuidad de los efectos, aíslense de trecho en trecho los tipos principales, y se verá cómo todos los efectos intermedios buscan su virtud cómica en la semejanza con estos tipos y son a su vez otros tantos modelos de impertinencia para con la sociedad. A estas impertinencias replica la sociedad con la risa, que es una impertinencia todavía mayor. La risa entonces no será muy benévola, pues pagará el mal con el mal.

Pero otra cosa nos sorprende mucho más en la primera impresión de lo risible. El personaje cómico suele ser un personaje con el cual empezamos por simpatizar en absoluto. Quiero decir que por un instante nos colocamos en su sitio, y adoptamos sus gestos, sus palabras y sus hechos. Si nos divertimos de lo que en él hay de risible, también le invitamos imaginariamente a regocijarse con nosotros. Empezamos tratándole como a un compañero. Hay, pues, en el que se ríe una exterior y amable jovialidad que conviene tener en cuenta. Hay, ante todo, en la risa un impulso hacia el *reposo* muchas veces observado, y cuya causa conviene precisar ahora. Esta impresión aparecía ostensiblemente en nuestros últimos ejemplos. Allí es donde encontramos la explicación.

Cuando el personaje cómico sigue sistemáticamente su idea concluye por pensar, hablar y obrar como si soñase. Ahora bien; el sueño es un reposo. Permanecer en contacto con las cosas y con los hombres, no ver sino lo que es y no pensar sino lo que se tiene, exige un constante esfuerzo de tensión intelectual. Este esfuerzo es el buen sentido. Es trabajo. Pero desprenderse de las cosas y continuar percibiendo imágenes, romper con la lógica y seguir coordinando ideas, nos habla del reposo. El absurdo cómico da la impresión de un juego de ideas. Nuestro primer impulso es asociarnos a este juego. Esto nos descansa de la fatiga de pensar.

Pero otro tanto se podría decir de todas las formas de lo risible. Decíamos que en el fondo de lo cómico hay una constante tendencia a dejarse deslizar por una pendiente que es casi siempre la de la costumbre. Cesa uno de adaptarse y readaptarse a la sociedad. Se reposa de la atención que se debe a la vida. Se asemeja uno a un distraído. Esta distracción es más de la voluntad que de la

inteligencia, pero distracción al fin y, por tanto, pereza. Se rompe con las conveniencias como antes se había roto con la lógica, y se cree uno entregado a un juego. Aquí también nuestro primer impulso es aceptar la invitación a la pereza. Nos asociamos al juego, y así reposamos de la fatiga de vivir.

Pero sólo un instante descansamos. El impulso de simpatía que descubrimos en lo cómico es muy pasajero y procede también de una distracción. Es como un padre que, olvidándose de todo, alternara en las travesuras de su hijo, pero que rehaciéndose en seguida procediera a corregirle. La risa es, ante todo, una corrección. Hecha para humillar, ha de producir una impresión penosa en la persona sobre quien actúa. La sociedad se venga por su medio de las libertades que con ella se ha tomado. No llenaría sus fines la risa si llevase el sello de la simpatía y de la bondad. Pero ¿se podrá decir que al menos su intención es buena, que a menudo castiga porque ama, y que al reprimir las manifestaciones exteriores de ciertos defectos nos invita a que corrijamos en nosotros estas mismas faltas y nos mejoremos interiormente?

Mucho habría que hablar sobre este punto. En general, es indudable que la risa cumple una función útil. Todos nuestros estudios han tendido a demostrarlo. Pero de ahí no se sigue que la risa acierte siempre, ni tampoco que se inspire en un pensamiento de benevolencia ni de equidad.

Para dar siempre en lo justo sería menester que proviniese de un acto de reflexión. Ahora bien; la risa es efecto de un mecanismo montado en nosotros por la Naturaleza, o lo que viene a ser lo mismo, por una antiquísima costumbre de la vida social. Y este mecanismo funciona de por sí, no tiene tiempo de pararse a ver dónde da. La risa castiga ciertas faltas, casi del mismo modo que la enfermedad castiga ciertos excesos, hiriendo a inocentes y respetando a culpables, mirando siempre a un resultado general en la imposibilidad de hacer a cada caso el honor de examinarlo separadamente.

Así ocurre con cuanto se realiza por vías naturales, sin el auxilio de la reflexión consciente.

En este sentido no puede ser la risa absoluta mente justa, y repito que no debe ser tampoco buena. Su misión es la de intimidar humillando. No la cumpliría si la Naturaleza, previendo ese efecto, no hubiese dejado hasta en el mejor de los hombres un pequeño fondo de maldad, o cuando menos de malicia.

Y será mejor no profundizar en este punto, pues no encontraríamos nada halagüeño para nosotros mismos. Veríamos que este movimiento de expansión no es sino el preludio de la risa, que el que ríe reentra en sí mismo y afirma más o menos orgullosamente su yo, considerando al prójimo como un fantoche, cuyos hilos tiene en su mano. Junto a esta presunción hallaríamos también un poco de egoísmo, y detrás, algo menos espontáneo y más amargo, cierto pesimismo que se va a afirmando a medida que el que ríe razona su risa.

En eso como en otras cosas, la Naturaleza se ha servido del mal para conseguir el bien. Esto ha sido, ante todo, lo que hemos tenido presente en este estudio. Nos ha parecido que la sociedad, a medida que se iba perfeccionando, comunicaba a sus miembros una flexibilidad de adaptación cada vez mayor, tendiendo a un equilibrio más perfecto en el fondo y lanzando cada vez más hacia la superficie toda perturbación. Y nos ha parecido también que la risa realizaba una misión útil al subrayar estas ondulaciones.

Así las olas luchan sin tregua en la superficie del mar, mientras que en las capas inferiores hay

una paz profunda. Las olas chocan entre sí, se empujan unas a otras y buscan su equilibrio. Una espuma blanca, alegre y sutil dibuja la movilidad de sus contornos. De cuando en cuando, al retirarse la ola, deja un poco de esta espuma sobre la arena de la playa. Un niño que juega cerca de allí acude a cogerla presuroso, y se asombra al no encontrar un momento después más que algunas gotas de agua en la palma de la mano. Pero de un agua mucho más salada y mucho más amarga que la de la ola que la trajo.

Igual que esta espuma, nace la risa. Acusa en lo externo de la vida social las resoluciones superficiales. Dibuja por un momento la movilidad de estas sacudidas. Ella es también una espuma a base de sal. Chispea como la espuma del licor. Es alegría. Pero el filósofo que la recoge para saborearla encontrará algunas veces, por una exigua cantidad de materia, una cierta dosis de amargura.

APÉNDICE DE LA VIGÉSIMO-TERCERA EDICIÓN

DE LAS DEFINICIONES DE LO CÓMICO
Y DEL MÉTODO SEGUIDO EN ESTE LIBRO

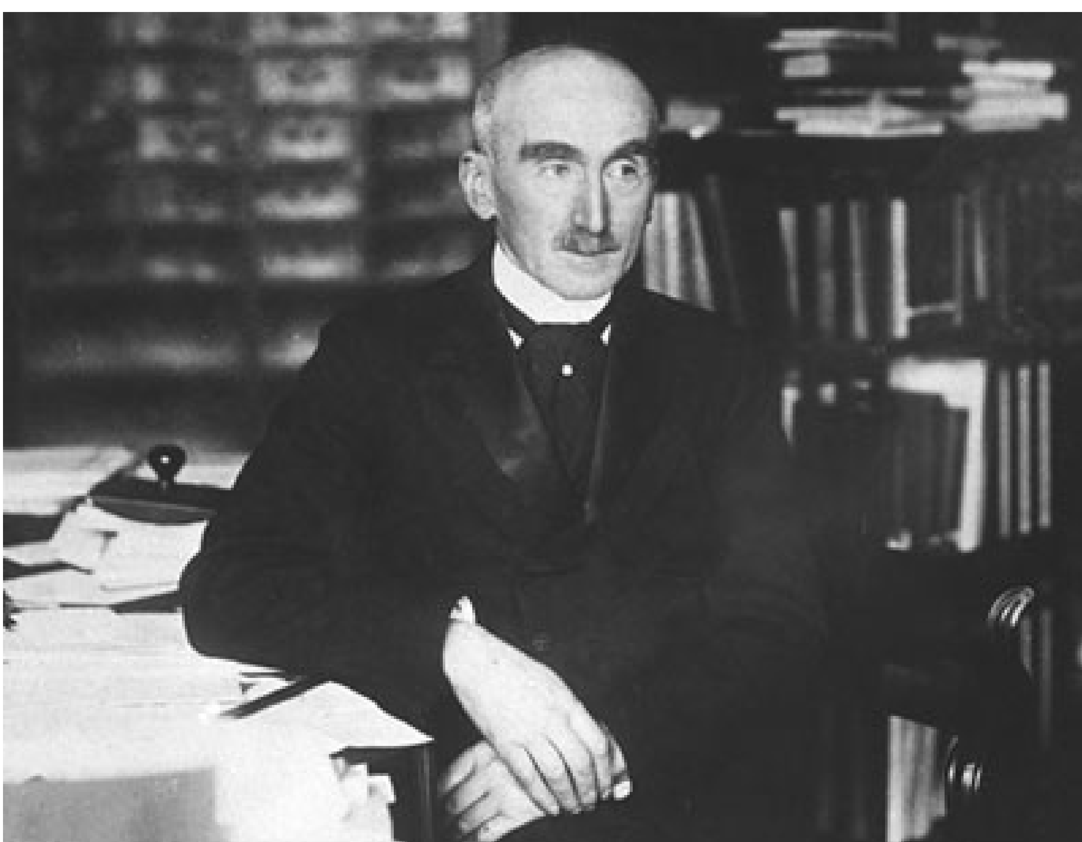
En un interesante artículo de la *Revue du Mois*[1], M. Ives Delage oponía a nuestra concepción de lo cómico la definición en que él mismo había pensado: «Para que una cosa sea cómica —decía—, es preciso que entre el efecto y la causa haya desarmonía». Como M. Delage obtuvo esta definición por el método seguido por la mayoría de los teóricos de lo cómico, convendría mostrar las diferencias que la separan de la nuestra. Reproducimos, pues, la parte esencial de la respuesta que publicamos en la misma revista[2]:

«Lo cómico puede definirse por uno o varios caracteres generales, exteriormente visibles, que hayan sido observados en motivos cómicos recogidos al azar. Desde Aristóteles hasta hoy, se han propuesto muchas definiciones de este género; yo creo que la suya fue obtenida por el mismo método, es decir: Usted traza un círculo y muestra luego los motivos cómicos que al acaso han quedado ahí incluidos. Desde el momento que fue un observador perspicaz quien señaló los rasgos aludidos, no hay duda que ellos pertenecen a lo cómico; pero yo creo que a menudo se los ha de encontrar también en lo que no es cómico. Generalmente, la definición será demasiado amplia. Cumplirá —lo que ya es algo, convengo en ello— una de las exigencias de la lógica en materia de definición: habrá indicado alguna condición necesaria. Pero dado el método adoptado, no creo que pueda satisfacer la condición suficiente. La prueba es que varias de esas definiciones son igualmente aceptables, no obstante ser distintas, y sobre todo ninguna de ellas, por lo que sé, proporciona el medio de construir el objeto definido, vale decir, de componer algo cómico[3].

»Yo traté de hacer algo totalmente diferente. Busqué en la comedia, en la farsa, en el arte del *clown*, etcétera, los procedimientos de fabricación de lo cómico, y me pareció ver en ellos otras tantas variaciones sobre un tema más general. He subrayado el tema para simplificar; pero las variaciones, más que nada, importan. De todas maneras, el tema nos procura una definición general, que esta vez es una regla de construcción. Reconozco, por lo demás, que así como las definiciones obtenidas por el método anterior eran demasiado amplias, la que se obtenga por este método podrá parecer, a primera vista, demasiado estrecha. Es que al lado de la cosa risible por esencia y por sí misma, risible en virtud de su estructura interna, hay muchas otras que mueven a risa en virtud de alguna semejanza superficial con aquélla o de alguna relación accidental con otra que a su vez se asemeja a la primera y así sucesivamente; la expansión de lo cómico es ilimitada; porque nos gusta reír y todos los pretextos son buenos, para ello el mecanismo de la asociación de ideas es extraordinariamente complicado en el fenómeno de la risa; de manera que el psicólogo que, luchando contra renovadas dificultades, haya abordado el estudio de lo cómico con este método, en vez de terminar de una vez por todas con él encerrándolo en una fórmula, se expondrá a que le digan que no ha dado cuenta de todos los hechos. Cuando haya aplicado su teoría a los ejemplos propuestos por sus adversarios, y una vez probado que se han trocado en cómicos por semejanza con lo que en sí mismo era cómico, fácilmente se encontrarán otros y otros: no tendrá descanso. Pero en cambio habrá apresado lo cómico en lugar de encerrarlo en un círculo más o menos amplio. Si llega a buen término, habrá dado con el método de fabricación de lo cómico. Habrá procedido con el rigor y la precisión del sabio, que no cree haber adelantado en el conocimiento de una cosa cuando le han discernido tal o cual epíteto, por justo que sea (siempre se encuentran muchos igualmente convenientes). Porque lo que hace falta es un análisis y se podrá estar seguro de haber analizado

perfectamente cuando se esté capacitado para recomponer. Esta es la tarea que me propuse llevar a cabo.

»Agrego que no sólo quise determinar los procedimientos de fabricación de lo cómico, sino indagar el fin que la sociedad persigue con la risa. Porque es extraño que el hombre ría y el método de explicación de que hablaba antes no esclarece este pequeño misterio. Por ejemplo, no veo por qué la desarmonía, en tanto desarmonía, haya de provocar de parte de sus testigos una manifestación tal como la risa, cuando frente a tantas otras propiedades buenas o malas, el espectador se queda impasible, sin que se le mueva un músculo de la cara. Falta, pues, averiguar cuál es la causa especial que en la desarmonía provoca la risa, y realmente se la habrá encontrado si mediante ella puede explicase por qué en tal caso la sociedad se siente obligada a intervenir. Necesariamente ha de haber en la causa de lo cómico algo ligeramente subversivo (y específicamente subversivo), ya que la sociedad responde a ella por un gesto que infunde algún temor. Todo esto he querido explicar».



HENRI BERGSON (París, 18 de octubre de 1859 – Auteuil, 4 de enero de 1941) fue un filósofo francés, ganador del Premio Nobel de Literatura en 1927.

Hijo de un músico judío y de una mujer irlandesa, se educó en el Liceo Condorcet y la École Normale Supérieure, donde estudió filosofía. Después de una carrera docente como maestro en varias escuelas secundarias, Bergson fue designado para la École Normale Supérieure en 1898 y, desde 1900 hasta 1921, ostentó la cátedra de filosofía en el Colegio de Francia. En 1914 fue elegido para la Academia Francesa; de 1921 a 1926 fue presidente de la Comisión de Cooperación Intelectual de la Sociedad de Naciones. Poco antes de su muerte en 1941, Bergson expresó de varias maneras su oposición al régimen de Vichy.

El bagaje británico de Bergson explica la profunda influencia que Spencer, Mill y Darwin ejercieron en él durante su juventud, pero su propia filosofía es en gran medida una reacción en contra de sus sistemas racionalistas. También recibió una notable influencia de Ralph Waldo Emerson.

Dispensado de inscribirse en el registro en el que debían constar todos los judíos (era famoso y estaba muy enfermo) se presentó personalmente: «quise permanecer entre aquéllos que mañana serán perseguidos».

Es el filósofo francés más importante de su época. Su filosofía fue un fenómeno de moda. Estudió matemática y mecánica, además de filosofía. Con Bergson se produce el paso del siglo XIX al XX: su vida y el sentido de su filosofía pertenecen al siglo XX. Supone un momento de transición: superación del positivismo para plantear una nueva filosofía y metafísica, un intuicionismo. Los principios del siglo XX se caracterizaron por el dominio del racionalismo positivista: afán de rigor y objetividad. Limitar el conocimiento, el contenido de la inteligencia y de la vida. Lo real es lo susceptible de

conocimiento positivo. Ambiente empequeñecedor y asfixiante. Anhelo de espiritualidad. A la hegemonía de lo externo, mecánico y necesario se opone la filosofía de la vida: derechos de lo interior, lo dinámico, espontáneo y libre.

Notas

[1] *Revue du Mois*, 10 de agosto de 1919; tomo XX, pp. 337 y sigs. <<

[2] *Ibíd.*, 10 de noviembre de 1919; tomo XX, pp. 154 y sigs. <<

[3] Además hemos indicado brevemente en muchos pasajes de nuestro libro la insuficiencia de algunas de ellas. <<